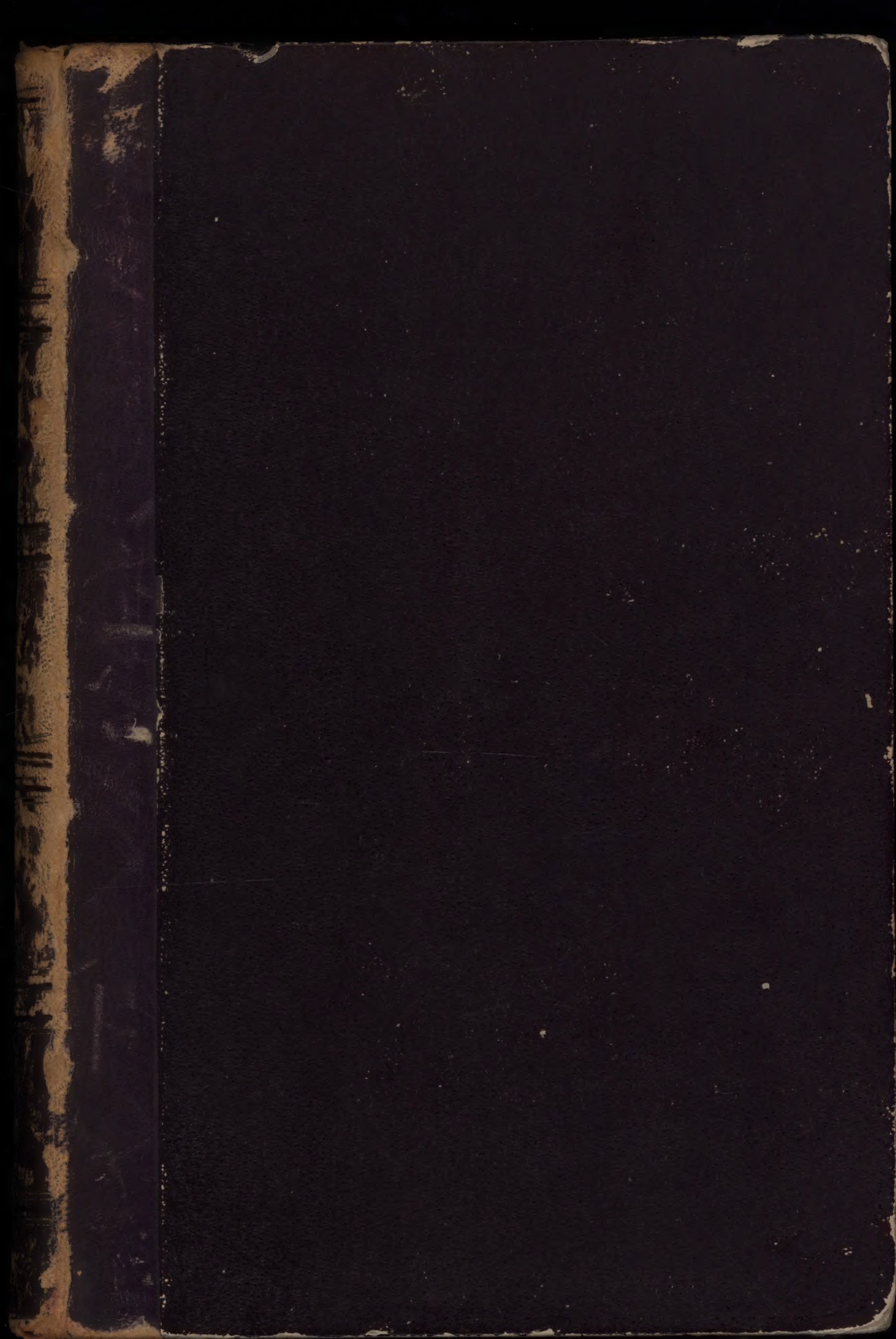
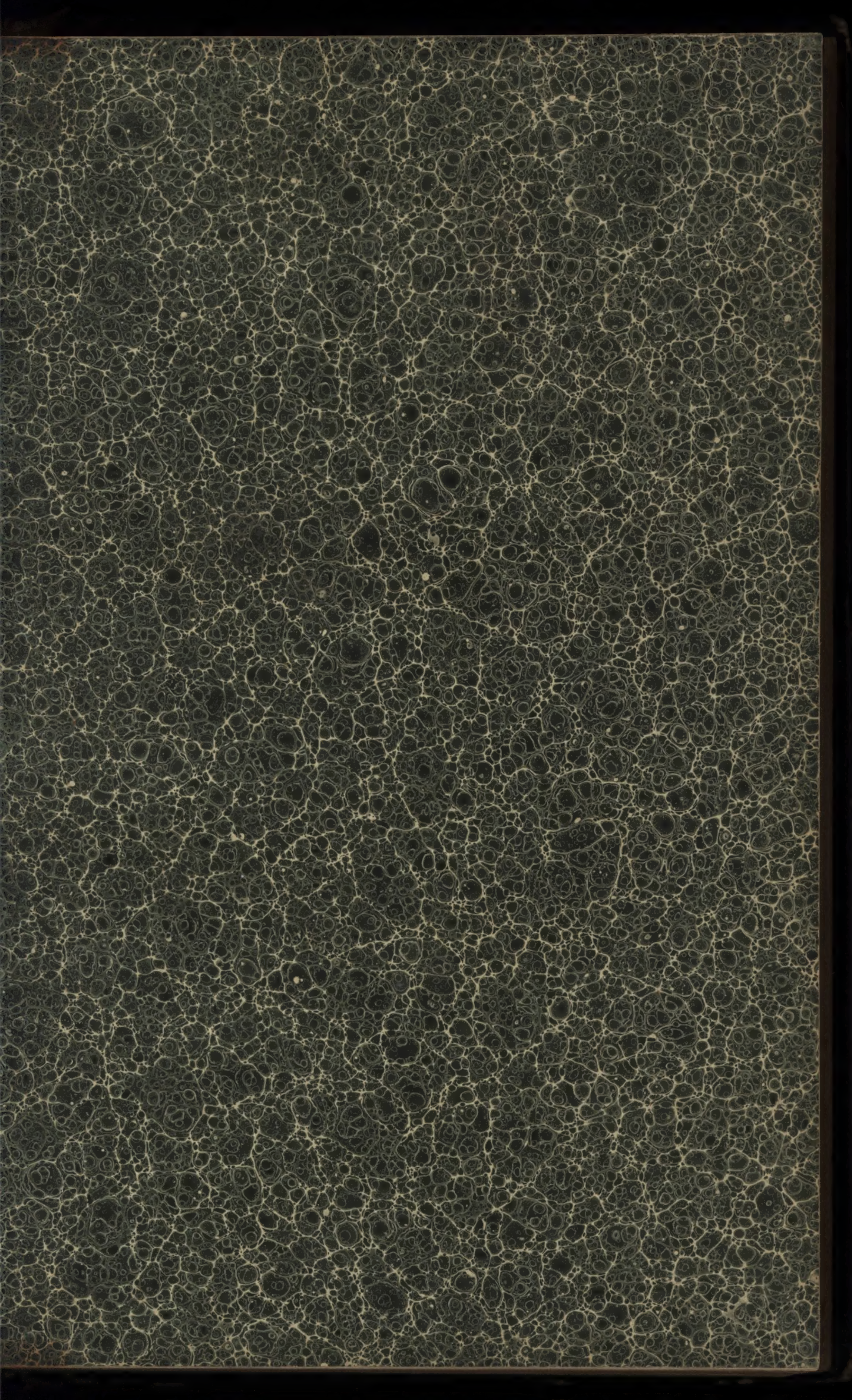




★

IMPRIMERIE D'EUGÈNE DUVERGER,

RUE DE VERNEUIL, N° 4.

★

DESCRIPTION

DES

OBJETS D'ART

QUI COMPOSENT LA COLLECTION

DEBRUGE DUMENIL

PRÉCÉDÉE

D'UNE INTRODUCTION HISTORIQUE

PAR JULES LABARTE

Instauratur quod abiit.



PARIS

A LA LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE

DE VICTOR DIDRON

PLACE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, N° 30

M DCCC XLVII

TABLE DES DIVISIONS.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

Pages.

Préambule. 1

PREMIÈRE PARTIE. — Monuments européens. 15

Sculpture. 15
§ i. Notions générales. 15
ii. Sculpture en ivoire, en bois, et autres matières tendres. 23
iii. Sculpture en métal. — Numismatique.. 54
iv. Glyptique.. 66

Peinture et calligraphie. 70
§ i. Notions générales.. 70
ii. Calligraphie. 71
iii. Peinture sur verre. 76
iv. Peinture à l'huile. 89
v. Peinture en broderies 97
vi. Mosaïque. 99
vii. Portraits. 102

Gravure. 103

Émaillerie sur métaux. 105
§ i. Émaux incrustés. 107
ii. Émaux translucides sur relief. 154
iii. Émaux peints.. 166

Damasquinerie. 198

Art du lapidaire. 202

Orfévrerie. 206

Art céramique. 275
§ i. Poteries byzantines. 276
ii. Faïence vernissée et émaillée des fabriques d'Espagne et d'Italie. 282
iii. Faïence fine française, dite de Henri II. 305
iv. Faïence émaillée de Bernard Palissy. 307
v. Grès-cérame de Flandre et d'Allemagne. 313
vi. Porcelaine. 315

Pages.

Verrerie. 329

§ i. Verrerie dans l'antiquité. 329

ii. Verrerie chez les Grecs du Bas-Empire. 333

iii. Verrerie vénitienne. 339

iv. Verrerie allemande. 358

Art de l'armurier. 360

Serrurerie. 368

Horlogerie. 369

Mobilier civil et religieux. 373

§ i Mobilier religieux. 373

ii. Meubles à l'usage de l'habitation. 373

iii. Objets usuels. 384

SECONDE PARTIE. — Monuments orientaux. 387

§ i. Arts libéraux et industriels. 387

Sculpture. 387

Peinture. 388

Mosaïque et marqueterie. 390

Calligraphie. 390

Émaillerie sur métaux. 391

Art du lapidaire 393

§ ii. Industries artistiques. 393

Orfévrerie. 393

Art céramique. 394

Art de l'armurier. 399

Vernissure. 400

Meubles et objets usuels. 402

DESCRIPTION DES MONUMENTS.

PREMIÈRE PARTIE. — Monuments européens. 411

Sculpture. 411

§ i. Sculpture en bois. 411

ii. Sculpture en marbre et en matières tendres. 444

iii. Sculpture en ivoire. 450

iv. Sculpture en métal. 476

1. Objets d'or et d'argent. 476

2. Bronzes. 480

3. Fers. 485

Pages.
v. Numismatique 487
vi. Glyptique. 489
1. Intailles. 489
2. Camées. 489
3. Figurines et bustes en matières précieuses. 492

Peinture. 495
§ i. Peinture en détrempe. 495
1. Miniatures d'ancien manuscrits. 495
2. Aquarelles, gouaches et miniatures 503
ii. Peinture sur verre. 505
1. Vitraux français et allemands 505
2. Vitraux héraldiques de la Suisse allemande. 507
3. Peinture opaque sur cristal de roche. 515
iii. Peinture à l'huile. 517
iv. Peinture en broderies. 521
v. Mosaïque. 522
vi. Portraits 523

Gravure. 531

Calligraphie. 541

Émaillerie sur métaux. 569
§ i. Émaux incrustés. 569
1. Émaux cloisonnés byzantins. 569
2. Émaux champlevés limousins. 571
ii. Émaux translucides sur relief. 582
iii. Émaux peints. 583
1. École de Limoges. 583
2. Émaux peints dans la manière de Toutin. 613

Damasquinerie. 617

Art du lapidaire. 621
§ i. Matières dures. 621
ii Marbres, granits et silex. 627

Orfévrerie. 629
§ i. Orfévrerie d'or et d'argent. 629
ii. Orfévrerie de cuivre doré. 639
iii. Orfévrerie d'étain. 651

Bijouterie. 653
§ i. Bijoux antiques. 653
ii. Bijoux du moyen âge. 654
iii. Bijoux de la renaissance. 657
iv. Bijoux du temps de Louis XIII et de Louis XIV. . . . 666
v. Bijoux du temps de Louis XV et de Louis XVI. 673

Pages

ART CÉRAMIQUE 677

§ I. Faïence des fabriques hispano-arabes. 677
II. Terres vernissées et émaillées des fabriques d'Italie. . . 677
III. Faïence fine française du XVIe siècle. 684
IV. Faïences émaillées de Bernard Palissy. 685
V. Faïence émaillée allemande. 688
VI. Grès-cérames de Flandre et d'Allemagne. 688
VII. Porcelaines de diverses fabriques européennes. 689

VERRERIE. 691

§ I. Verroterie antique. 691
II. Verroterie de Venise. 692
1. Verre blanc. 692
2. Verre teint. 696
3. Verre émaillé. 698
4. Verre à ornementation filigranique. 701
5. Verre doublé à réseau de filigranes. 707
6. Verre-mosaïque. 708
§ III. Verroterie émaillée allemande. 709
IV. Verroterie de diverses fabriques. 711

ART DE L'ARMURIER. 712

§ I. Armes défensives. — Parties d'armures 712
II. Armes offensives de main. 715
III. Armes à feu et pulvérins. 717

SERRURERIE. 721

HORLOGERIE. 725

§ I. Horloges et pendules. 725
II. Montres. 729

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX. 735

§ I. Mobilier religieux. 735
II. Meubles, cabinets et coffrets. 747
III. Objets usuels. 757

SECONDE PARTIE. — MONUMENTS ORIENTAUX. 767

SCULPTURE. 767

§ I. Sculpture en bois. — Ouvrages chinois. 767
II. Sculpture en matières tendres. — Ouvrages chinois. . . 769
III. Sculpture en ivoire. 771
1. Ouvrages chinois 771
2. Ouvrages indous. 772
IV. Sculpture en bronze. 772
1. Ouvrages chinois. 772
2. Ouvrages indous. 773

Pages.
PEINTURE. 775
§ I. Peinture en détrempe. 775
1. Ouvrages chinois. 775
2. Ouvrages indous. 776
II. Peinture sur verre. — Ouvrages chinois. 785
MOSAÏQUE ET MARQUETERIE. 787
1. Ouvrages chinois. 787
2. Ouvrages indous. 790
CALLIGRAPHIE. 791
ÉMAILLERIE. 793
§ I. Émaux incrustés. 793
1. Ouvrages chinois. 793
2. Ouvrages indous. 795
II. Émaux peints. — Ouvrages chinois. 795
ART DU LAPIDAIRE. 797
§ I. Matières dures. 797
1. Ouvrages chinois. 797
2. Ouvrages indous. 801
II. Albâtres et matières tendres. — Ouvrages chinois 802
ORFÉVRERIE. 805
§ I. Orfévrerie. 805
1. Ouvrages chinois. 805
2. Ouvrages persans et turcs. 806
II. Bijouterie. 807
1. Ouvrages chinois. 807
2. Ouvrages indous. 807
3. Ouvrages persans. 808
ART CÉRAMIQUE. 809
§ I. Terres diverses et grès. — Ouvrages chinois. 809
II. Porcelaines. 810
1. Porcelaine de la Chine. 810
2. Porcelaine du Japon. 815
III. Vitrification. — Ouvrages chinois. 815
ART DE L'ARMURIER. 817
VERNISSURE. 823
§ I. Laque du Japon. 823
1. Laque noir à dessins d'or. 823
2. Laque aventuriné à dessins d'or. 825
3. Laque rouge et laque vert à dessins d'or. 827
II. Laque de la Chine. 827

Pages.

MOBILIER. 829

§ I. Meubles, cabinets et coffrets. 829

1. Ouvrages chinois et japonais. 829

2. Ouvrages indous. 839

II. Objets usuels. 830

1. Ouvrages chinois. 830

2. Ouvrages du Tong-king. 836

3. Ouvrages indous 836

4. Ouvrages arabes. 837

TABLE DES MATIÈRES. 839

LISTE DES ARTISTES CITÉS. 853

PLANCHES.



N° 379.

INTRODUCTION

HISTORIQUE.



N° 1494.

INTRODUCTION.

Le style de la renaissance italienne et le goût pour les arts de l'antiquité s'étant répandus en Europe au commencement du seizième siècle, tous les édifices élevés depuis la décadence de l'empire romain, toutes les productions artistiques du moyen âge tombèrent dans le mépris, et, à quelque époque qu'ils appartinssent, furent également confondus sous la dénomination impropre de *gothiques*. Bientôt il passa pour constant que l'art avait été anéanti durant tout le cours du moyen âge, ou du moins qu'il ne s'était montré que dans un état de dégradation complète. On supposa sans examen qu'il n'y avait plus aucune utilité, aucun enseignement à tirer des immenses travaux de cette longue période. Les artistes en toutes choses ne cherchèrent leurs inspirations que dans les ouvrages antiques, et toute la science archéologique fut réservée à l'étude et à l'interprétation des monuments des anciens.

Les édifices du moyen âge eurent cruellement à souffrir pendant les trois cents années que subsistèrent dans toute

leur force ces injustes préjugés. Néanmoins, à la fin du dernier siècle, les châteaux de la féodalité, bien que poursuivis par la politique des rois et affreusement démantelés pour la plupart, laissaient encore sur le sol des preuves gigantesques de leur existence ; quelques-uns des monuments de l'architecture civile avaient pu échapper à la reconstruction dans plusieurs de nos vieilles cités, et les églises, protégées longtemps par leur destination et ensuite par leur solidité, avaient résisté en grand nombre aux atteintes de toutes sortes qu'elles avaient eu à subir : nos grandes cathédrales étalaient encore toute leur magnificence.

Aussi, au commencement de la Restauration, lorsque les exagérations de l'école de l'Empire eurent amené une réaction dans les idées, cette réaction s'opéra d'abord en faveur de l'architecture, qui pouvait fournir à l'étude de nombreux matériaux. Les grands édifices du moyen âge, devant lesquels on passait indifférent tout le temps qu'ils furent réputés barbares, apparurent dans toute leur beauté, et l'on reconnut aussitôt l'intérêt qu'il y avait à étudier et à suivre, sur ces monuments encore debout, la marche de l'art à travers les siècles passés. Des hommes studieux se mirent à explorer nos provinces pour découvrir les édifices subsistants; des sociétés se formèrent pour en assurer la conservation; des érudits purent en retracer l'histoire, et l'on vit s'ouvrir sur plusieurs points de la France des cours d'archéologie nationale.

Utilité de l'étude des objets mobiliers du moyen âge et de la renaissance.

On comprit alors que le sentiment de l'art n'avait pas dû se manifester seulement dans l'architecture, dans la statuaire et dans la peinture monumentales ; que les instruments du culte, les meubles, les armes, les joyaux et même les ustensiles domestiques devaient porter aussi l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes des anciens temps, et pouvaient servir de témoignage irrécusable du caractère de chaque époque. On regarda comme évident que la connaissance des monuments de la vie privée de nos aïeux devait être d'un grand secours aux historiens de cette période si peu connue du moyen âge, vers laquelle se dirigeaient toutes les études historiques, et qu'elle était indispensable à l'artiste qui,

abandonnant les sujets grecs et romains, voulait reproduire les scènes de notre histoire nationale.

Le style grec de l'Empire avait eu d'ailleurs une influence plus fâcheuse sur les meubles que sur les édifices ; rien n'était moins approprié à l'ornementation des objets mobiliers que les emprunts faits à l'antiquité grecque et romaine. On sentait donc aussi la nécessité de retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique, et de faire revivre les monuments de la renaissance dont le style s'adaptait d'une manière si heureuse à la décoration des meubles, des armes, des vases et des bijoux.

Tous ces motifs, qui rendaient la connaissance des objets meubles du moyen âge et de la renaissance aussi nécessaire que celle des édifices, furent parfaitement appréciés, mais les matériaux manquaient complétement à l'étude. Les meubles n'avaient pu, comme les édifices, résister à l'action destructive du temps. D'autres causes d'ailleurs en avaient amené l'anéantissement presque complet. Pour les productions des arts industriels du moyen âge, ce n'était pas seulement du seizième siècle qu'il fallait en dater la perte : chaque siècle à son tour, dominé par l'empire de la mode et par le goût du changement, avait méprisé, détruit et transformé en objets nouveaux, lorsqu'il était possible de le faire, le mobilier civil et religieux des âges precédents. Ainsi Suger, au commencement du douzième siècle, qualifiant de barbares les artistes qui, dans les siècles antérieurs, avaient exécuté les plus précieux morceaux du trésor de son église de Saint-Denis, substituait à leurs œuvres celles des premiers maîtres de son temps ; et ceux-ci, trois siècles plus tard, recevaient à leur tour la dénomination de barbares que le célèbre abbé avait donnée à leurs devanciers. Quant aux objets mobiliers du seizième siècle, leur forme si pure et si gracieuse, les ornements si fins, si délicats qui les décoraient, les arabesques si spirituellement composées, les figurines si capricieuses dont ils étaient enrichis, tout cela avait paru mesquin au siècle de Louis XIV, qui traita la renaissance comme la renaissance avait traité le moyen âge. Sous Louis XV, la noblesse du style, à laquelle visaient les artistes du grand roi,

fut taxée de lourdeur, et les objets mobiliers subirent une nouvelle transformation, d'où résulta le maniéré et la profusion des ornements. Enfin l'amour exclusif de l'art grec et le mouvement révolutionnaire et anti-religieux de la fin du dix-huitième siècle portèrent le dernier coup aux productions des arts industriels de toutes les époques antérieures.

Avant donc de remettre en lumière les arts du moyen âge et de la renaissance dans leur application aux monuments de la vie privée et d'en pouvoir tirer des enseignements profitables, il fallait chercher et recueillir les débris dispersés de ces monuments. Dédaignés depuis plusieurs siècles, ils se trouvaient enfouis dans les réduits les plus obscurs des sacristies, relégués dans les greniers, employés aux usages les plus vulgaires, livrés aux enfants et répandus dans une foule de mains qui en ignoraient la valeur.

Les difficultés attachées à ces recherches ne rebutèrent pas certains esprits studieux, actifs et patients, qui prirent à cœur tout à la fois de compléter la réhabilitation des antiquités du moyen âge, et de substituer à la monotone imitation des modèles de l'antiquité grecque des conceptions variées qui pussent s'appliquer, suivant le besoin, aux instruments du culte, aux meubles, aux armes, aux vases, à tous les objets usuels que l'art se plaît à embellir.

Archéologues qui se sont occupés les premiers des antiquités nationales.

Déjà dans les premières années de ce siècle, à une époque où l'école française était prédominante et professait le plus profond dédain pour tout ce qui s'éloignait des traditions classiques, quelques hommes avaient commencé à recueillir les monuments meubles de l'antiquité des sociétés modernes. C'est un devoir que de rappeler les noms de ces savants, qui furent les promoteurs de la révolution artistique opérée de nos jours.

M. Alexandre Lenoir.

M. Alexandre Lenoir mérite d'être placé au premier rang. Élève de Doyen, il avait cultivé la peinture jusqu'en 1790. A cette époque il conçut l'idée, aussi patriotique qu'elle était heureuse, de réunir dans un seul dépôt tous les monuments des arts de l'ancienne monarchie française qui se trouvaient exposés à la destruction par suite de la suppression des mai-

sons religieuses. Son projet, soumis à Bailly, premier maire de Paris, fut accepté par l'Assemblée nationale, et le comité d'aliénation des biens nationaux nomma l'auteur du projet conservateur de ces monuments. On ne pouvait faire un meilleur choix. M. Lenoir n'épargna rien durant la tourmente révolutionnaire pour remplir la noble mission qu'il avait reçue. Souvent ce fut au péril de ses jours qu'il arracha de précieux monuments aux coups du vandalisme. Ce zèle pieux de M. Lenoir lui a valu d'être cité avec honneur dans les annales de notre époque[1]. En 1796 le riche dépôt où M. Lenoir avait réuni près de cinq cents objets fut érigé en musée dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, sous le nom de Musée des monuments français. Tout y fut disposé par les soins du savant archéologue. Six salles renfermaient tous les monuments du moyen âge; les magnifiques mausolées de Louis XII, de François I[er] et de Henri II, qu'il avait arrachés à la destruction en 1793, s'y trouvaient aussi rétablis.

En rassemblant ainsi les plus beaux morceaux de la sculpture nationale des temps passés, M. Lenoir n'aurait pas osé braver le goût et les opinions de son époque jusqu'à placer dans son musée des objets mobiliers du moyen âge et de la renaissance, et, sauf quelques magnifiques émaux de Limoges dont il avait décoré le tombeau de Diane de Poitiers, le Musée des monuments français n'avait reçu que des morceaux de sculpture et d'architecture. Mais M. Lenoir comprenait trop bien tout l'intérêt qui s'attachait également aux monuments de la vie privée des anciens temps pour négliger de les recueillir, et tout en remplissant le mandat que l'État lui avait confié, il sut aussi sauver de la destruction une foule d'objets de cette nature, pour en former une très belle collection. Cette collection a été vendue en 1837, peu de temps avant sa mort; on en retrouvera plusieurs pièces des plus curieuses dans le cabinet dont nous allons donner la description.

M. Vivant Denon, directeur des musées sous l'Empire, commença dès sa jeunesse à réunir des objets d'art pendant M. Denon.

(1) M. Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, t. II, p. 148.

un séjour de plusieurs années qu'il fit en Italie. Plus tard, ayant suivi le général Bonaparte en Égypte, il trouva dans ce curieux pays de nouveaux objets à ajouter à ses collections. Les antiquités égyptiennes, grecques et romaines, les médailles, les beaux dessins des grands maîtres de l'Italie étaient en majorité chez lui; mais bien que M. Denon, intimement lié avec David, fût attaché à l'école classique, il avait su apprécier le mérite des monuments du moyen âge et du seizième siècle, et l'utilité qu'on pouvait retirer de leur étude. Aussi il avait donné à ces monuments une place honorable dans son cabinet. En 1826, après la mort de M. Denon, toute sa collection fut vendue aux enchères.

M. Willemin. M. Willemin, artiste graveur, avait publié, dans les dernières années du dix-huitième siècle, sous le titre de *Meubles et ustensiles des Grecs et des Romains*, et sous celui de *Choix de costumes et de meubles des peuples de l'antiquité*, deux ouvrages qui devinrent, dès leur apparition, le manuel des peintres, des sculpteurs et des ornemanistes de l'école de David. En pénétrant ainsi jusque dans les détails les plus minutieux des arts industriels de l'antiquité, M. Willemin s'aperçut que les modèles empruntés aux arts des anciens peuples de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie ne pouvaient suffire à l'activité de la génération nouvelle; qu'il fallait songer à exhumer tous les monuments de l'art national du long oubli dans lequel ils étaient plongés, et que c'était une œuvre éminemment utile que de les faire connaître par la gravure. Pour y parvenir, il se fit antiquaire, et rassembla une grande quantité d'objets d'art du moyen âge et de la renaissance; puis il commença, en 1806, à publier par livraisons, sous le titre de *Monuments français inédits*, une suite de monuments de tous les arts libéraux et industriels de ces deux époques. Cette publication, pour laquelle M. Willemin n'épargna ni soins, ni sacrifices, ni voyages multipliés, dura trente années. Le bon choix des pièces reproduites, la scrupuleuse fidélité qui caractérise toujours ses illustrations et leur bonne exécution firent apprécier cet ouvrage, qui répandit plus qu'aucun autre, parmi les artistes et dans le public, la connaissance de nos anti-

quités nationales[1]. La collection de M. Willemin a été vendue pièce à pièce et dispersée avant sa mort, arrivée en 1839.

M. Revoil.

M. Revoil, bien qu'élève de David, guidé par un goût naturel et par la fréquentation du Musée des Petits-Augustins, se passionna pour les objets d'art du moyen âge et de la renaissance, et commença à Paris une collection qu'il transporta ensuite à Lyon. Cette collection, qu'il n'avait cessé d'augmenter, était devenue considérable et très précieuse par le choix des objets, lorsque le roi Charles X en fit l'acquisition pour la placer dans les salons du Louvre, où elle est exposée aujourd'hui.

M. Du Sommerard.

M. Du Sommerard, à son retour de l'armée d'Italie, entra en 1807 à la cour des comptes. Il put alors se livrer à son penchant pour les arts des temps anciens, et se mit à la recherche des monuments du moyen âge et du siècle de François Ier. Sa collection, à laquelle il consacrait tous ses loisirs et qu'il augmentait chaque jour, était devenue en 1832 l'une des richesses archéologiques de Paris. Ce fut alors qu'il eut l'idée de la transporter dans l'ancien hôtel de Cluny, qui devint, grâce à l'amabilité extrême avec laquelle il accueillait tous les amateurs, un véritable musée public. Tous les dimanches il y avait foule chez lui comme au Louvre. Ce n'était pas assez pour le savant archéologue d'abandonner à la curiosité et souvent à l'indiscrétion du public les reliques historiques qu'il avait rassemblées avec tant de peine; il se plaisait encore à expliquer toutes choses, et répandait autour de lui la science qu'il avait acquise par de longues études. Par là M. Du Sommerard a véritablement popularisé le goût de nos antiquités nationales[2].

(1) La variété de sujets et de motifs que M. Willemin a jetée dans sa publication et le défaut de classification méthodique auraient rendu son ouvrage insuffisant dans l'état actuel des connaissances archéologiques; mais le texte précis, exact et instructif dont M. André Pottier a accompagné les planches, en a fait un livre du plus haut intérêt, qu'on peut regarder comme une savante histoire de l'art pendant les deux grandes époques que M. Willemin s'était proposé de faire connaître.

(2) La collection de M. Du Sommerard est devenue la propriété de l'État, en vertu d'une loi du 29 juillet 1843, qui a également autorisé

M. Sauvageot. M. Sauvageot, intimement lié avec M. Willemin et M. Revoil, puisa dans la société de ces savants antiquaires le goût pour les belles productions du moyen âge et de la renaissance. Guidé par les conseils de ses deux amis, il commença vers la même époque que M. Du Sommerard à former une collection. Ses recherches se portèrent de préférence sur les monuments des arts et de l'industrie du seizième siècle qui présentaient une forme agréable et un dessin pur et correct. Cette collection possède d'excellents portraits de Janet, de ravissantes miniatures à l'huile, de très belles pièces de ce service de faïence exécuté, dit-on, pour Henri II; nulle autre ne renferme une suite aussi complète de terres émaillées de Palissy. Les émaux, les verreries, les fines sculptures sur pierre et sur bois, les armes, tout en un mot est de premier ordre dans cette précieuse collection chérie des artistes. Depuis près de trente ans, M. Sauvageot n'a jamais cessé de l'augmenter avec amour et persévérance.

M. Carrand. M. Carrand préluda à la recherche des antiquités par de profondes études sur nos anciennes chroniques, sur les ouvrages que nous ont laissés les savants bénédictins et les traités de diplomatique. Aussi les vieux manuscrits et les monuments du moyen âge, surtout ceux dont la connaissance et l'interprétation exigeaient des recherches scientifiques, furent principalement l'objet de ses investigations. A la suite de plusieurs voyages en Italie et dans diverses provinces de la France, il parvint à réunir des objets de choix, tous précieux, non-seulement par leur exécution, mais encore par les documents intéressants qu'ils fournissent à l'histoire de l'art, aux usages religieux et aux habitudes de la vie domestique durant la période du moyen âge.

Nommé au concours, en 1826, archiviste de la ville de Lyon, sur quatorze prétendants, M. Carrand put fouiller à

l'acquisition de l'hôtel de Cluny, où cette collection se trouvait conservée. Cet hôtel, réuni au palais romain des Thermes, forme aujourd'hui un musée d'antiquités nationales, musée qui, sous l'habile direction de M. Edmond Du Sommerard, s'est déjà augmenté, depuis trois ans seulement qu'il est ouvert, de monuments très précieux.

son aise dans les trésors confiés à sa garde. Il puisa de nouvelles connaissances dans les documents que lui fournirent ces vieux manuscrits, ces chartes délaissées depuis longtemps, et acquit ainsi, sur les antiquités du moyen âge, une science dont il n'est point avare, et qui donne à ses opinions archéologiques une puissante autorité.

M. le comte de Pourtalès, possesseur de très beaux antiques, de vases grecs et étrusques de premier ordre et d'une magnifique galerie de tableaux des grands maîtres italiens, allemands et flamands, comprit, en amateur éclairé des arts, toute la portée du mouvement archéologique qui se manifestait, et s'empressa d'ajouter à ses collections de nombreux objets du moyen âge et de la renaissance, parmi lesquels se trouvent des pièces d'un grand prix et du plus haut intérêt. M. le comte de Pourtalès.

M. le comte de Monville, M. Brunet-Denon et M. Fiérard avaient également collecté un assez grand nombre d'objets précieux. M. de Monville et autres.

Tels étaient avant 1830 les antiquaires qui, dans le but que nous avons indiqué, luttèrent d'efforts pour arracher à un anéantissement complet les monuments de la vie privée de nos aïeux [1].

(1) Les souverains, depuis quinze ans, ont suivi le mouvement imprimé par de modestes archéologues. Le roi Louis de Bavière, zélé protecteur des arts, a fait réunir dans un musée particulier, qui a reçu le nom de *Vereinigten Sammlungen,* des sculptures en ivoire, en pierre tendre et en bois du moyen âge et du seizième siècle, des émaux de Limoges et des pièces d'orfévrerie sculptée. Les bijoux et les pierres dures travaillées qui sont conservés dans deux endroits différents de son palais, la *chambre du trésor* et la *riche chapelle,* seront sans aucun doute exposés dans un local plus vaste, lorsque ce palais sera terminé.

Le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III avait rassemblé des monuments meubles du moyen âge et de la renaissance dans plusieurs salles de son palais de Berlin, qui ont reçu le nom de *Königliche Kunstkammer.* Ce local trop resserré n'étant pas en rapport avec l'importance de la belle collection qu'il renferme, le roi actuel Frédéric-Guillaume IV fait préparer dans le nouveau musée des salles où elle sera plus convenablement placée.

A Vienne, plusieurs salons du palais du Belvédère, faisant suite à

M. Debruge Duménil.

A cette époque, M. Debruge Duménil vint apporter son concours à leurs utiles travaux. Séduit par la beauté de l'exécution et par l'exquise délicatesse des productions de l'industrie artistique des peuples de l'Orient, il avait commencé par collecter une grande quantité d'objets provenant de la

ceux qui contiennent les armures provenant du château d'Ambras, et le trésor impérial, renferment une grande quantité d'objets d'art du moyen âge et du seizième siècle.

A Dresde, deux établissements, le Musée historique (*Das historische Museum*) et le *Grüne Gewölbe* présentent de précieuses collections d'objets de même nature.

En France, le gouvernement s'est occupé plus tard de former des collections de ces précieux monuments; ce n'est que tout récemment que l'érection du musée de Cluny a été décidée. Charles X, il est vrai, après avoir acheté les objets qui composaient la collection de M. Revoil, les a fait déposer au Louvre avec ceux que possédait déjà la liste civile ; mais, il faut le dire avec regret, tous ces beaux monuments de l'industrie des anciens temps sont restés dispersés sans classification méthodique dans les divers endroits du musée du Louvre, où l'on doit supposer qu'ils n'avaient été placés que provisoirement. Des bijoux, des pièces d'orfévrerie du plus grand prix, des matières dures travaillées, des laques de la Chine sont exposés dans l'espèce d'antichambre qui précède le musée Charles X ; les émaux, les faïences d'Italie et de Palissy, les ivoires, les pierres tendres, les bois sculptés, et les autres monuments du moyen âge et de la renaissance sont répartis dans deux pièces fort éloignées l'une de l'autre ; la première, sur la cour, se trouve placée entre les salles qui réunissent les antiquités grecques et romaines et celles qui renferment les monuments antiques de l'Egypte ; l'autre, du côté du quai, coupe en deux parties la série des tableaux de l'école française. On reconnaît tout de suite le double inconvénient de semblables dispositions : les monuments du moyen âge et de la renaissance étant divisés perdent toute la valeur, tout l'intérêt d'une collection, et les antiques, comme les tableaux, subissent dans leur classification une interruption qui est presque un contre-sens.

Que toutes les productions des arts industriels de ces deux époques, réparties aujourd'hui dans trois salles du musée, soient réunies aux nombreux objets de cette nature que la liste civile possède encore dans ses magasins, et que le tout soit disposé méthodiquement dans quelques salons du second étage du Louvre, alors la France possèdera l'une des plus riches et des plus intéressantes collections de l'Europe.

Chine, de l'Inde et de la Perse ; mais la connaissance qu'il fit de messieurs Du Sommerard et Carrand, et l'amitié qui l'unit bientôt à ces savants donnèrent à ses études une autre direction. Comme eux, il se mit à la recherche des monuments meubles du moyen âge et de la renaissance. Doué d'un goût fin et d'un diagnostic très sûr, esprit persévérant, travailleur infatigable, ennemi du luxe et des plaisirs des salons, tout son temps, tous ses soins, toutes ses économies furent employés à atteindre le but qu'il s'était proposé.

But de la collection.

Son plan avait pris, il est vrai, de vastes dimensions. Il voulait non-seulement offrir à l'historien des témoignages du goût, des mœurs et des usages des anciens temps, et fournir à l'artiste des types et des modèles, mais encore réunir des objets en assez grand nombre et d'une variété telle qu'on pût étudier dans sa collection les diverses applications de l'art à l'ornementation des productions de l'industrie chez les différents peuples de l'Europe, depuis le commencement du moyen âge jusque vers le milieu du dix-septième siècle, époque à laquelle le style de la renaissance avait été complétement abandonné. Il avait l'intention au surplus de conserver en appendice, comme terme de comparaison, quelques-uns des meilleurs produits de l'industrie orientale qui avait obtenu ses premières affections.

Partant de ce point de vue, qui présentait un immense développement, et sans s'attacher de préférence aux monuments de telle ou telle époque, aux productions de telle ou telle industrie, M. Debruge Duménil rassembla une foule d'objets très divers, n'en admettant aucun néanmoins qui ne fût d'une parfaite conservation et que l'art n'eût empreint de son cachet. Il se promettait de faire plus tard une classification méthodique, lorsqu'il en aurait recueilli une assez grande quantité pour constituer un ensemble qui pût répondre à ses vues.

Huit années furent employées par M. Debruge Duménil à cette œuvre immense avec une activité et une constance que rien ne pouvait altérer. Malgré sa mauvaise santé, il fit plusieurs voyages en Belgique et en Angleterre. La vente de

quelques-unes des plus riches collections, comme celles de MM. Alexandre Lenoir, de Monville, Fiérard, Durant, de Renesse d'Anvers, lui offrit aussi l'occasion de se procurer des objets d'une haute importance ; enfin son fils, qui habitait l'Italie, la parcourut à plusieurs reprises, et y fit des acquisitions considérables

A la fin de 1838, il avait réuni plus de six mille objets ; il se disposait à faire une épuration sévère pour ne laisser subsister dans sa collection que les plus intéressants et les plus précieux ; déjà il avait désigné le local qui devait les recevoir, lorsque la mort vint l'arracher à ses travaux [1].

Poursuivant l'œuvre que M. Debruge Duménil avait entreprise, ses enfants ont fait choix des pièces qui devaient constituer définitivement la collection, et par des acquisitions nouvelles ils se sont efforcés de compléter les productions de certaines industries artistiques. Tous ces monuments ont ensuite été classés et disposés dans une galerie où depuis 1840 un grand nombre de savants, d'artistes et d'amateurs ont été reçus.

Utilité d'un catalogue de la collection.

Ces premiers soins remplis, nous avons pensé qu'il serait utile de faire un catalogue descriptif et raisonné pour les personnes qui prennent plaisir à visiter cette collection, sans avoir fait aucune étude des arts et de l'industrie des temps passés, et que ce serait doubler l'intérêt qu'elles pouvaient prendre à tous ces monuments, que de leur en indiquer, autant que possible, l'âge, l'origine et l'usage.

Classification adoptée.

Après avoir séparé les monuments européens des productions artistiques qui appartiennent à l'Orient, il nous restait à choisir entre plusieurs modes de classification applicables à chacune de ces deux grandes divisions. D'une part, l'ordre chronologique a le grand inconvénient de mêler les productions de tous les arts, de toutes les industries, et de rapprocher des objets hétérogènes ; de l'autre, l'ordre par nature de matière ne présente réellement qu'un intérêt secondaire.

(1) M. Debruge Duménil laissait un fils, M. Marcel Debruge Duménil, et une fille mariée à M. Jules Labarte ; ils sont aujourd'hui seuls propriétaires de la collection.

Nous avons donc pensé qu'il était préférable de réunir ensemble toutes les productions du même art ou de la même industrie ; c'était d'ailleurs rentrer dans les idées du fondateur de la collection. Cette classification une fois établie, nous avons eu égard, lorsque cela était nécessaire, à la nature de la matière pour faire des sous-divisions ; enfin les objets qui composent chaque division ou sous-division ont été classés chronologiquement.

Restait à fixer l'ordre à établir entre les différents arts, entre les différentes industries. Nous avons placé naturellement en première ligne les productions des arts libéraux : la sculpture, la peinture, la gravure.

La sculpture a été divisée en plusieurs sections, eu égard à la matière employée par l'artiste. Plaçant d'abord les matières tendres, comme le bois, la pierre calcaire, l'ivoire, sur lesquelles le sculpteur a dû commencer à s'exercer, nous avons mis à la suite les métaux et les pierres dures, qui, demandant une technique et des préparations particulières, n'ont pu être travaillés qu'alors que l'art était déjà fort avancé.

Pour les monuments de la peinture, nous avons commencé la classification par ceux qui sont exécutés au moyen de l'application de matières colorantes fluides et molles de leur nature, les faisant suivre de ceux qui sont le produit de l'assemblage de diverses matières colorées. Tous les portraits, à quelque genre de peinture qu'ils appartiennent, ont formé une section particulière par les motifs que nous déduirons plus loin.

Après les arts libéraux, nous avons classé les arts industriels qui ne peuvent avoir d'existence que par l'intervention d'un artiste : la calligraphie, qui exige le concours du dessinateur et du peintre ; l'émaillerie sur métaux, qui réclame un ciseleur pour ses émaux incrustés, un peintre pour ses émaux peints ; la damasquinerie, qui veut un graveur pour buriner les intailles que l'orfévre remplit d'or et d'argent ; l'art du lapidaire, qui demande au dessin la forme de ses vases.

Enfin, nous avons placé à la suite les industries qui pouvaient subsister sans le secours de l'art, mais qui l'ont appelé à embellir leurs productions : l'orfévrerie, l'art céramique, la

verrerie, l'art de l'armurier, la serrurerie, l'horlogerie, la fabrication des meubles et des objets usuels.

Réunion des documents sur les arts et les industries représentés dans la collection.

La classification une fois terminée, nous nous sommes aperçu que, si nous pouvions par quelques courtes notices appeler l'attention des visiteurs sur un certain nombre d'objets qui présentent un intérêt tout spécial, il nous fallait étendre beaucoup nos articles descriptifs et souvent tomber dans des redites, pour pouvoir donner un aperçu des caractères généraux et particuliers de chacun des arts, de chacune des industries représentés dans la collection. Nous avons pensé qu'il était préférable, lors de la description des objets, de nous en tenir à une simple énonciation à l'égard de ceux qui n'offrent rien de particulier, et de rassembler sous forme d'introduction quelques documents sur l'origine, le développement et la technique de ces arts et de ces industries.

Pour atteindre ce but, après avoir étudié les monuments jusqu'à présent recueillis dans les musées et dans quelques-unes des meilleures collections particulières de France, d'Allemagne et d'Italie, afin de comparer ces monuments avec ceux de notre collection, nous avons consulté plusieurs inventaires manuscrits des quatorzième, quinzième et seizième siècles, qui nous ont fourni de précieuses ressources, et interrogé les anciens auteurs qui ont donné des renseignements sur les arts et les artistes du moyen âge et de la renaissance; nous avons surtout largement usé des travaux publiés par les érudits qui depuis quinze ans se sont occupés des antiquités de ces deux époques; nous n'avons pas négligé non plus de puiser de précieux enseignements auprès de plusieurs de nos savants et des hommes qui possèdent des connaissances techniques.

Néanmoins l'étude des monuments de la vie privée de nos aïeux est beaucoup trop récente pour que nous ayons pu sans doute éviter de tomber dans plusieurs erreurs, et notre travail, ne devant comprendre que des documents qui se réfèrent aux objets conservés dans la collection, est nécessairement fort incomplet. Ces documents, au surplus, n'ont été rassemblés ni pour les savants, ni même pour les connaisseurs : les uns n'y trouveraient que ce que leurs écrits nous ont appris,

que ce qu'ils ont lu dans les écrits de leurs devanciers ; les autres, que ce qu'ils savent déjà. Notre but, nous le répétons, a été de donner aux nombreux amateurs qui chaque hiver visitent notre collection des renseignements capables d'exciter leur intérêt et de satisfaire leur curiosité.

PREMIÈRE PARTIE.

MONUMENTS EUROPÉENS.

SCULPTURE.

§ I. NOTIONS GÉNÉRALES.

Parmi les arts du dessin, c'est sans contredit la sculpture dont l'emploi a été le plus fréquemment adopté pour l'ornementation des monuments de la vie privée. A toutes les époques, les instruments du culte, les armes, les meubles à l'usage de l'habitation, les ustensiles domestiques, en quelque matière qu'ils aient été façonnés, ont été enrichis plus ou moins de figures, d'emblèmes, d'ornements sculptés ou ciselés, dont le mérite artistique était naturellement en rapport avec le goût du temps qui les a vus naître.

Sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge.

L'établissement successif des Goths et des Lombards en Italie, l'invasion des Francs dans les Gaules et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident durant les premiers siècles du moyen âge n'anéantirent pas les arts industriels ; ils furent même encouragés par les barbares, qui en recherchèrent les productions. Mais, en songeant à toutes les causes qui ont dû amener depuis tant de siècles la destruction des objets d'art mobiliers de cette époque reculée, on ne s'étonnera pas du petit nombre qui en est parvenu jusqu'à nous : quelques pièces du trésor de Monza, qu'on fait remonter à la reine Théodelinde, la cathédra en ivoire de saint Maximien, archevêque de Ravenne (VIe siècle), et le trône de Dagobert, conservé dans l'église de Saint-Denis, dont l'authenticité n'est pas incontes-

table, sont presque les seuls monuments mobiliers attribués à l'industrie artistique des trois premiers siècles du moyen âge. Il faut donc s'en tenir aux conjectures sur le style de l'ornementation des objets meubles de ce temps.

On sait qu'au moment où le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre enfin de produire au dehors les marques de son existence, l'art chrétien, qui ne pouvait se créer immédiatement une technique nouvelle, adopta le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il se trouvait alors. Les premiers siècles du moyen âge ne paraissent pas avoir suivi d'autres inspirations. En Italie, le roi des Goths Théodoric, passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, faisait restaurer dans leur état primitif les édifices élevés par les Romains et en faisait construire de nouveaux d'après les principes de l'art antique. Si les Lombards, successeurs des Goths, s'efforcèrent, principalement sous Agilulphe et Théodelinde, de suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelque changement dans la pratique des arts qui leur était inconnue. Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore et ceux qu'avait tout récemment édifiés Théodoric durent leur servir de guide, et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune espèce d'originalité. Quant à la Gaule, qui avait été civilisée par les Romains et conquise par un peuple guerrier auquel la culture des arts était étrangère, tout porte à croire qu'elle conserva dans ses travaux artistiques, durant l'époque mérovingienne, le caractère des magnifiques monuments que les Romains y avaient élevés. Les objets mobiliers de cette première période du moyen âge furent donc nécessairement empreints du style de l'antiquité.

Époque carlovingienne.

A la fin du VIIIe siècle, Charlemagne travailla avec ardeur à la restauration des arts. Adrien Ier et Léon III se montrèrent en Italie les dignes émules de ce grand homme dans cette noble entreprise; mais ce furent encore les monuments

de l'antiquité que les artistes de cette époque prirent pour modèles. Les admirables manuscrits ornés de miniatures que cet âge nous a légués, les fragments de mosaïque existants à Rome, quelques restes de constructions, comme cette muraille de l'abbaye de Lorsch sur le chemin de Manheim à Darmstadt, et les chapiteaux du château de Ingelheim qu'on voit au musée de Mayence[1], sont autant de preuves qu'ils s'appliquèrent à conserver assez fidèlement le style de l'antiquité romaine. Néanmoins on ne peut méconnaître qu'une certaine influence byzantine n'ait commencé dès lors à se faire sentir : ce qui s'explique facilement par les relations de Charlemagne avec la cour d'Orient. Le style oriental se prêtait trop bien à cette richesse d'ornementation, que les hommes préfèrent la plupart du temps à la noblesse et à la simplicité, pour ne pas avoir eu une grande influence sur toutes les industries artistiques qui s'occupaient de produire les armes, les bijoux, tous les objets meubles, en un mot, à l'usage des grands. On peut s'en convaincre par la couronne de Charlemagne que possède le trésor de Vienne, où la forme est sacrifiée à la richesse de la matière et à l'exhibition des énormes pierres fines dont elle est surchargée.

Ce que nous disons de l'époque de Charlemagne doit se rapporter également au temps où régnèrent ses fils et ses petits-fils. La vive impulsion donnée par ce grand homme ne s'éteignit pas immédiatement à sa mort, et jusqu'à la fin du règne de Charles le Chauve les arts reçurent encore des encouragements.

Si la sculpture monumentale des premiers siècles du moyen âge ne nous a légué que de rares débris, la sculpture appliquée aux objets mobiliers, qui seule doit nous occuper, présente des spécimens plus fréquents dans ces feuilles d'ivoire qui proviennent de diptyques ou de la couverture de riches manuscrits.

La collection possède trois plaques d'ivoire de cette époque, n°s 139, 140 et 141, qui ont eu bien certainement l'une de ces destinations. Elles sont empreintes toutes trois, plus ou moins, du style de l'antiquité, suivant leur degré d'ancienneté.

(1) M. de Caumont, *Cours d'ant. mon.*, t. IV, p. 101.

La première présente un caractère du plus grand intérêt sous le rapport de l'iconographie chrétienne. Jésus y est représenté jeune et imberbe et la tête auréolée d'un nimbe sans croix, ce qui ne se rencontre que dans les monuments fort anciens. Cette pièce peut être antérieure à Charlemagne. La seconde est du règne de ce prince, et la troisième, où l'on peut remarquer que les inspirations de l'art antique sont suivies moins fidèlement, doit appartenir à la fin du IXe siècle ou aux premières années du Xe. On y voit l'un des apôtres conférant le baptême en présence d'un grand nombre de fidèles; le catéchumène est plongé nu dans la cuve baptismale : c'est là une représentation du baptême par immersion qui était seul en usage durant les premiers siècles de l'Église; les assistants portent le costume antique, la tunique courte et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite. La collection conserve aussi un peigne en ivoire, n° 1515, sur lequel sont sculptés deux bas-reliefs; il doit remonter à l'époque carlovingienne, mais il paraît appartenir à l'industrie byzantine. Les trois plaques d'ivoire sculptées dont nous venons de parler sont dues au contraire à l'art romain.

Le Xe siècle ne nous fournit aucun monument de la vie privée. Les incursions fréquentes des Sarrasins en Italie dès le milieu du IXe siècle, les désordres qui souillèrent la chaire de saint Pierre au Xe, l'invasion des Normands en France et les guerres intestines au milieu desquelles périt la race de Charlemagne furent des faits de nature à paralyser les artistes et à éteindre presque en tous lieux le flambeau que ce grand homme avait allumé. L'appréhension de la fin du monde qui, dans la croyance populaire, devait arriver avec la fin du Xe siècle, vint se joindre à ces calamités. Les peuples tombèrent dans le découragement et l'apathie; la culture des arts fut presque généralement abandonnée.

Nouveau style au XIe siècle.

Une fois qu'après l'an 1000 la nouvelle année qui s'ouvrit fut venue rassurer les populations, une prodigieuse activité se manifesta dans toutes les classes. Ce fut à qui des rois, des seigneurs, des communautés et des villes relèverait avec plus de splendeur les temples tombés en ruine, à qui les enrichirait des meubles et des instruments les plus précieux. Mais pendant

la longue léthargie où l'art avait sommeillé, les traditions de l'antiquité avaient été oubliées; il fallait d'ailleurs du nouveau à des hommes appelés pour ainsi dire à une nouvelle vie.

Ce fut surtout dans la sculpture que se signala la transformation. Aux conceptions régulières de l'art antique succéda toute la fantaisie d'un art nouveau qui s'affranchit de toute règle, et n'eut d'autre limite que celle de l'imagination de l'artiste. Cette indépendance entraîna le sculpteur dans tous les écarts de l'inexpérience. Il commença à s'exercer sur les moulures, sur les archivoltes des arcades et dans la corbeille des chapiteaux, où la figure humaine fut souvent reproduite de la manière la plus bizarre et la plus incorrecte.

Caractère de la sculpture du XIIe au XVe siècle.

Ce ne fut guère qu'au commencement du XIIe siècle qu'on vit paraître des statues de grande proportion et des bas-reliefs qui, sans être exempts de défauts, étaient au moins ramenés à une certaine correction. L'influence byzantine s'y fait sentir d'une manière évidente : de longs bustes, une sorte de raideur et d'absence de mouvement, des expressions calmes et recueillies, un système de draperies à petits plis parallèles et serrés, des emprunts au luxe oriental d'étoffes à franges de perles, rehaussées de pierreries encastillées, voilà ce qui peut caractériser la statuaire du XIIe siècle.

L'adoption du costume contemporain fut aussi l'un des caractères distinctifs de la transformation de l'art au XIe siècle. A l'exception du Christ, de la Vierge, des anges et des apôtres, qui conservèrent la longue robe traînante et le grand manteau de l'antiquité, tous les autres personnages furent revêtus des habillements que l'artiste avait sous les yeux; les armes, les meubles, les ustensiles de son époque entrèrent aussi dans ses compositions, à quelque temps, à quelque lieu qu'appartînt la scène qu'il reproduisait.

La statuaire fit de grands progrès à partir de la fin du XIIe siècle. Jusque-là la ressemblance de toutes les figures ne permet pas de douter qu'il n'y ait eu pour elles un type arrêté que les artistes reproduisaient presque constamment; mais, dès cette époque, ils commencent à s'affranchir de cette imitation, et se rapprochent peu à peu de la nature dans la ma-

nière de rendre les figures ; ils empruntent leurs ornements aux végétaux indigènes ; le dessin s'améliore, sans que le style des sculptures perde de son originalité.

Dès le commencement du XIIIe siècle on remarque de la souplesse et du mouvement dans les poses, de l'expression dans les figures ; les draperies plus amples sont disposées avec élégance. A la fin de ce siècle la France était en possession d'un art original, qui ne devait rien à l'art antique ni à l'art byzantin : les cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens offraient des milliers de statues et d'immenses bas-reliefs, véritables chefs-d'œuvre sous le rapport de la forme tout aussi bien que sous celui de l'expression religieuse. La fin du XIIIe siècle peut être regardée comme la plus belle époque de l'art du moyen âge.

Au XIVe siècle le dessin est souvent moins pur ; on s'attache plus aux détails qu'à l'effet général de l'ensemble ; les draperies sont un peu tourmentées ; les figures satyriques, les animaux bizarres reparaissent dans les ornements.

Le même style existe à peu près, surtout en France, dans la première moitié du XVe siècle et même au delà. Le travail est plus prétentieux que dans le siècle précédent ; les figures ont perdu cette noble sévérité de la statuaire du XIIIe siècle ; elles reproduisent souvent avec exagération les sentiments et les passions dont elles sont agitées ; néanmoins de grands progrès se font remarquer dans le dessin.

A ces caractères généraux de la sculpture monumentale en France, en Allemagne, en Angleterre et dans les Flandres durant le moyen âge, nous devons ajouter une observation, c'est que, pendant toute cette période, l'architecture était regardée comme l'art par excellence ; tous les autres lui étaient subordonnés. L'architecte, chef des artistes, réglait le plan du travail et choisissait les objets ; les idées venaient de lui ; les sculpteurs, les peintres ne faisaient que traduire ses inspirations.

Les sculpteurs de petits ouvrages, libres dans leurs allures, présentent des travaux plus originaux. Ils sont dominés cependant par le style général de leur époque, et la préémi-

nence de l'architecture se fait tellement sentir même à leur égard, qu'ils lui empruntent presque toujours les décorations dont ils enrichissent leurs ouvrages. Cette tendance générale et l'adoption du costume contemporain ont l'avantage d'aider beaucoup à déterminer l'âge des objets de la sculpture mobilière.

Les guerres de Charles VIII et de Louis XII avaient fait connaître aux artistes de la France les trésors de l'antiquité et le beau style des sculptures italiennes des XIVe et XVe siècles. L'art national sut en faire son profit, et, sans perdre encore complétement son originalité, il rendit ses formes pures et correctes, et parvint à une imitation plus parfaite de la nature. On doit de très belles œuvres à cette école française.

Sculpture mobilière au XVIe siècle.

Bientôt les artistes appelés d'Italie par François Ier introduisirent en France le genre italien du commencement du XVIe siècle auquel on a donné le nom de *renaissance*. Les dernières traces de l'ancien art national disparurent entièrement; les sujets mythologiques et poétiques de la Grèce exercèrent exclusivement l'imagination de nos sculpteurs de petits objets; les arabesques, remises en vogue par Raphaël et ses élèves, couvrirent de leurs capricieux enroulements tous les monuments sculptés de la vie privée auxquels ils s'adaptaient d'une façon merveilleuse. Nous aurons occasion de revenir plus d'une fois sur ce caractère du style de la renaissance italienne, qui se perpétua pendant toute la durée du XVIe siècle, et même, en subissant quelques modifications, durant le premier tiers du XVIIe.

Spécimens de sculpture mobilière tirés de la collection.

La collection possède plusieurs monuments sculptés des XIe, XIIe et XIIIe siècles. Ils ne s'y trouvent pas en très grand nombre, car les instruments du culte et les ustensiles domestiques de ces époques reculées sont fort rares, et ce n'est à peu près que dans les miniatures des manuscrits qu'on peut apprendre à les connaître. Pour le XIe siècle on y trouvera un autel domestique, no 1476, enrichi de figures en ivoire. Le haut-relief, si bien fouillé, no 1, fera connaître toute la vigueur du style du XIIIe, et la belle statuette de la Vierge, no 146, fournira la preuve qu'à la fin de ce siècle la sculpture chré-

tienne avait pris une admirable direction et avait élevé son style à une hauteur dont elle n'a fait que déchoir sous le rapport du sentiment, lorsqu'au XVIe siècle elle emprunta le style de l'antiquité païenne, qui ne pouvait lui permettre de reproduire des sensations et des idées que les anciens n'avaient pas été appelés à comprendre. « La beauté chrétienne, « comme l'a fort bien dit M. Ch. Magnan [1], n'est pas la beauté « païenne. Le développement des épaules et de la poitrine, « ces signes caractéristiques de la force dans le sens le plus « physique, ne sont pas les attributs de la sainteté ; et qui « n'a étudié que la statuaire antique n'est pas suffisamment « préparé pour comprendre la statuaire du moyen âge. Dans « la statuaire de l'antiquité, les sens parlent aux sens ; dans « la sculpture moderne, c'est un dialogue pour ainsi dire entre « les sens et l'esprit : la statuaire grecque produit en nous un « sentiment très pur, le sentiment du beau, mais du beau « physique ; la statuaire chrétienne développe le sentiment « du beau physique et du beau moral, et plutôt le dernier que « le premier. »

La statuette que nous signalons résume parfaitement ces deux sentiments, et peut passer pour l'un des plus parfaits modèles de la sculpture de la plus belle époque du moyen âge.

Pour le XIVe siècle, les diptyques et les triptyques sculptés en ivoire sont assez nombreux ; nous en parlerons plus loin. Quant aux objets usuels enrichis de sculptures, ils sont presque aussi rares que ceux du siècle précédent. Parmi ceux que possède notre collection, on doit remarquer, sous le n° 154, un grand oliphant d'ivoire couvert de feuillages d'un beau style et de figures de personnages et d'animaux taillées avec esprit. Cette espèce de cor ou cornet, instrument de guerre et de chasse, a été très en usage dès les premiers siècles du moyen âge, et a ordinairement reçu de riches décorations, en quelque matière qu'il ait été fabriqué. Il était porté par un page ou un écuyer, et souvent par le chevalier lui-même. Il servait dans les châteaux à donner l'alerte ou à prévenir de

(1) *Notice sur la statue de la reine Nantchilde.*

l'arrivée du seigneur ou d'un étranger de marque. On le trouve très souvent mentionné dans les anciens inventaires. Ainsi on lit dans celui des meubles et joyaux du roi Charles V[1], fait en 1379: « Ung cornet d'yvire bordé d'or, pendant « à une courroye d'un tissu de soie, ferré de fleurs de lys et « de daulphins d'or. »

Nous renvoyons à la partie descriptive du catalogue pour les monuments du XVe siècle et pour ceux du XVIe, qui sont très nombreux dans la collection.

A ces considérations générales nous allons ajouter quelques documents particuliers sur les principaux objets de sculpture qu'elle renferme.

§ II. SCULPTURE EN IVOIRE, EN BOIS ET AUTRES MATIÈRES TENDRES.

Diptyques et triptyques d'ivoire au moyen âge.

Les plus nombreux monuments de la sculpture mobilière du moyen âge qui soient parvenus jusqu'à nous sont les diptyques et les triptyques d'ivoire.

Les diptyques remontent à une haute antiquité. Dans l'origine ils étaient formés de deux petites tablettes de bois ou d'ivoire se repliant l'une sur l'autre, et dont l'intérieur présentait une table renfoncée enduite de cire sur laquelle on écrivait. De là les noms de δίπτυχα et de *pugillares* qu'on leur donna, le premier à cause de leur double pli, le second en considération de leur petitesse qui permettait de les renfermer dans la main[2]. Ces tablettes étaient entourées de fils de lin sur lesquels on coulait de la cire que l'on imprimait d'un cachet. Elles servirent dès lors aux missives secrètes. Les diptyques reçurent bientôt une destination plus intéres-

(1) Ms. Bibl. royale, n° 8356, f° 213.

(2) Le mot δίπτυχα tire son étymologie de δίς, *deux fois*, et de πτύσσω, *je plie;* aussi, lorsqu'on eut ajouté d'autres feuilles à ces tablettes, elles prirent, suivant le nombre de plis, les noms du τρίπτυχα, πεντάπτυχα, etc. (GORI, *Thesaurus diptycorum Florentiæ*, 1759, t. I, p. 1.). Nous avons cru dès lors pouvoir donner le nom de tétraptyque à un petit monument de quatre feuilles d'ivoire, n° 160, qui se replient l'une sur l'autre, bien que ce nom ne soit pas usité.

sante. Du temps des empereurs, les consuls et les hauts magistrats envoyaient à leurs amis, pour consacrer le souvenir de leur élévation, ainsi qu'aux principaux personnages dont ils avaient obtenu les suffrages et aux gouverneurs des provinces, des diptyques d'ivoire dont les parties extérieures étaient sculptées en bas-relief. On y traçait ordinairement l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité; on y inscrivait ses noms, ses qualités, les dénominations de ses ancêtres; souvent on y figurait les jeux du cirque dont il avait gratifié le peuple lors de son installation. Ces diptyques, qui ont reçu le nom de *consulaires*, présentent un grand intérêt, mais ils appartiennent plutôt aux derniers temps de l'antiquité qu'au moyen âge.

Plus tard, lorsque l'empire romain eut adopté la religion chrétienne, les consuls envoyèrent aussi des diptyques aux principaux évêques, et ceux-ci crurent devoir reconnaître ce témoignage de bienveillance et de respect envers l'Église en plaçant ces diptyques sur l'autel, afin que le magistrat donateur fût recommandé aux prières pendant le sacrifice de la messe. Telle est l'origine des diptyques *ecclésiastiques*, dont Gori[1] reconnaît quatre classes : ceux sur lesquels on inscrivait les nouveaux baptisés ; ceux qui recevaient les noms des bienfaiteurs de l'Église, des souverains et des évêques ; ceux où les saints qui avaient illustré l'Église par la gloire de leur martyre ou par les lumières de leur esprit se trouvaient mentionnés ; ceux enfin qui servaient à l'inscription des fidèles, clercs ou laïques, morts dans le sein de la vraie foi. Les sculptures qui enrichissaient la partie externe de ces diptyques tiraient leurs sujets des scènes de l'Évangile ou des Actes des apôtres ; aussi, après la chute de l'empire, parurent-ils très convenables pour décorer la couverture des livres de prières, et cet emploi nous en a conservé un grand nombre.

Durant les persécutions des empereurs iconoclastes, les artistes grecs produisirent un grand nombre de sculptures portatives, et multiplièrent dans les diptyques et dans les ta-

(1) Gori, ouvrage cité, t. I, p. 242.

bleaux à volets de petite proportion toutes les représentations odieuses à Constantinople qui pouvaient ainsi échapper à la proscription.

Lorsque la persécution cessa, l'usage en était universel; il se perpétua dans les siècles suivants : le croisé, le voyageur, le pèlerin le plus pauvre enferma dans des diptyques et des triptyques de bois et d'ivoire les saintes images qu'il transportait dévotement avec lui et devant lesquelles il s'agenouillait plusieurs fois par jour pour offrir sa prière à Dieu. On en faisait aussi d'une plus grande proportion qu'on plaçait au-dessus du prie-dieu, dans l'intérieur des appartements.

Les grands seigneurs, les rois eux-mêmes en possédaient toujours dans leur trésor. Les inventaires du XIVe siècle en mentionnent un grand nombre; ils y sont ainsi désignés : « Ung « tableaux d'yvire de deux pièces historiez de la Passion. — « Ung tableaux d'yvire de deux pièces très menument ouvrez « et historiez[1]. » Souvent au XIVe siècle on coloriait le fond sur lequel se détachaient les figures qui recevaient aussi quelques touches de peinture et des applications d'or. Plusieurs triptyques de la collection présentent des traces de coloriage et de dorure. Tous ces tableaux *cloans* n'étaient pas, comme les anciens diptyques, sculptés extérieurement, mais bien à l'intérieur : la fragilité de la sculpture se trouvait ainsi protégée.

La collection possède un grand nombre de diptyques et de triptyques d'ivoire de la fin du XIIIe siècle et surtout du XIVe, parmi lesquels il y en a plusieurs d'une exécution et d'un fini remarquables. On y retrouve les costumes, les armes, les instruments de musique, les ustensiles des XIIIe et XIVe siècles. Aujourd'hui qu'on s'est mis à restaurer les églises du moyen âge, et qu'avec raison on veut rétablir les décorations intérieures, bas-reliefs, peintures murales et vitraux dans le style de l'époque où ces édifices ont été élevés, les petits tableaux d'ivoire fourniront aux sculpteurs et aux peintres d'utiles enseignements et des modèles dont il est bon qu'ils s'inspirent. Nous ne voulons pas dire qu'ils doivent imiter l'incor-

(1) *Inventaire de Charles V*, manuscrit cité, f° 242.

rection du dessin qu'on y rencontre souvent ; mais en mariant aux idées de ces vieux temps l'habileté des écoles actuelles, ils arriveront à produire des œuvres irréprochables au point de vue de la science, du dessin et de l'archéologie.

Les diptyques consulaires et ecclésiastiques avaient pris des proportions beaucoup plus grandes que les *pugillares ;* ils ont dû donner naissance aux retables.

Retables portatifs.

Jusqu'au ixe siècle, on ne chargeait les autels d'aucun ornement ; ce ne fut qu'au xe qu'on commença à y placer des croix. Jusqu'au xive siècle on n'y voyait ni chandeliers ni croix à demeure fixe. Lorsque le prêtre allait dire la messe, deux acolytes portaient les flambeaux, et l'officiant le crucifix ; ils les déposaient sur l'autel, et, quand le service était terminé, cierges et crucifix était enlevés et déposés à la sacristie. A bien plus forte raison ne plaçait-on pas sur l'autel ou derrière, ces tabernacles, ces contre-retables qui, au xve siècle, surtout en Allemagne, s'élevèrent quelquefois jusqu'aux voûtes de l'église. La raison en est simple : c'est que, jusqu'au xiiie siècle, l'évêque assistait aux offices sur un siége placé au fond de l'abside, et que l'addition d'un retable sur l'autel l'aurait empêché de voir le peuple et les membres du clergé placés au delà[1]. Mais lorsque les autels se furent multipliés dans les églises, et que le siége de l'évêque eut été déplacé, on commença au xive siècle à apporter avec le crucifix et les flambeaux de petits retables portatifs, qui étaient posés sur l'autel pendant le saint sacrifice et enlevés ensuite avec le matériel liturgique. Les grands diptyques et triptyques d'ivoire reçurent cette destination ; les premiers retables portatifs ne durent pas en excéder de beaucoup les proportions.

Notre collection conserve deux retables portatifs, nos 147 et 148, qu'on reconnaît pour appartenir à l'art lombard ou vénitien du xive siècle. Dès le xiiie siècle la sculpture avait commencé à prendre à Venise et dans la Lombardie une meilleure direction, qu'on doit attribuer au séjour que fit dans ces contrées Nicolas de Pise, lorsqu'il y fut appelé pour construire l'église

(1) De Caumont, *Cours d'ant. mon.*, t. VI, p. 165 et suiv.

de Saint-Antoine à Padoue et celle des Frari à Venise[1]. Le mouvement dont les figures sont animées dans les sculptures de nos deux retables, le style de la composition, la dignité dans les attitudes, la souplesse des draperies, tout y annonce l'influence d'un rénovateur.

Bien que les retables portatifs ne fussent pas d'une très grande proportion, la dimension de deux ou trois feuilles d'ivoire n'était pas suffisante pour les composer. On les sculpta donc sur de petites plaques d'ivoire et plus souvent sur des os, qui furent rapprochés les uns des autres et fixés dans un encadrement. La fine marqueterie de bois et d'ivoire qui borde les bas-reliefs de nos deux retables était un travail fort en vogue dans le nord de l'Italie au XIIIe et au XIVe siècles.

Si nous n'avons pas encore parlé de sculptures d'ivoire à sujets profanes, c'est que jusqu'à la fin du XIIIe siècle les sujets religieux exerçaient seuls l'imagination des artistes ; mais lorsqu'au XIVe siècle les romans commencèrent à faire concurrence aux légendes pieuses, les artistes ivoiriers enrichirent les coffrets et les ustensiles domestiques de sujets tirés de ces histoires merveilleuses. Sortant des compositions dont la tradition avait à peu près consacré tous les types, ils purent donner plus d'essor à leur imagination : aussi l'étude de ces sculptures profanes peut faire connaître beaucoup mieux que les sculptures à sujets de sainteté le style propre à ces artistes et le génie de leur époque. Il faut croire néanmoins que les sujets religieux obtinrent toujours la préférence, car les sculptures profanes du XIVe et même du XVe siècle sont très rares. La collection en possède un joli spécimen dans les bas-reliefs n° 150, qui sont traités avec une grande finesse d'exécution ; les costumes des personnages sont ceux de la fin du XIIIe siècle. Un peigne d'ivoire, n° 1516, du XIVe siècle présente aussi deux bas-reliefs dont l'un reproduit l'attaque du château d'Amour, sujet qui plaisait fort à nos vieux romanciers.

Sculptures à sujets profanes.

On voit que les petits tableaux d'ivoire ont été sculptés

(1) D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 71.

en nombre très considérable durant le cours du moyen âge. Au XVIe siècle, ils furent dédaignés et abandonnés, comme toutes les choses qui s'écartaient de l'art antique; un assez grand nombre cependant a pu échapper à la destruction, et aujourd'hui ils sont recueillis avec le plus grand empressement dans les musées et dans les collections particulières, parce que, indépendamment du mérite qui leur est propre, ils servent à retracer l'histoire de la sculpture pendant une longue période.

Les noms des artistes qui ont sculpté pendant quatre siècles ces statuettes ravissantes de sentiment et d'expression, qui ont ciselé ces bas-reliefs si pleins de naïveté, sont tombés dans un injuste oubli, écrasés par la renommée, souvent usurpée, de leurs successeurs. C'est un devoir et une réparation tardive que de proclamer leurs noms. De patients archéologues s'occupent d'en faire la recherche; nous leur signalons Jean Lebraellier, qui est désigné dans l'inventaire de Charles V comme ayant sculpté « deux grans beaulx tableaulx d'yvire des troys Maries[1]. » Cet artiste, qui sculptait pour le roi, devait être l'un des premiers de son temps.

Sculpture byzantine du XIe au XVIIe siècle.

Il faut revenir sur nos pas pour faire connaître quelques monuments de la collection dus à l'industrie byzantine.

Sous les heureuses influences du long et glorieux règne de Justinien, l'art se maintint à Constantinople, sans progrès, mais presque sans déclin, et affecta, longtemps encore après lui, de se montrer fidèle aux traditions de l'antiquité. Néanmoins le style qui a reçu le nom de byzantin commença dès lors à se révéler comme le principe d'un art nouveau. Une certaine sécheresse dans les contours, la maigreur des formes, l'allongement des proportions, le luxe du costume signalent son apparition. L'hérésie des empereurs iconoclastes vint accroître les causes de la décadence et fut surtout fatale à la sculpture. Basile le Macédonien († 886), restaurateur des images, donna aux arts des encouragements qui les relevèrent de l'abaissement où ils étaient tombés. Constantin Por-

(1) Ms. Bibl. roy., n° 8756, f° 232.

phyrogénète, qui régna de 912 à 959, marcha sur les traces de son aïeul. Artiste et littérateur, il favorisa l'étude des arts et des lettres en donnant l'exemple par ses travaux personnels. Aussi au xe siècle l'école constantinopolitaine était encore une savante école, et l'Italie, comme l'Allemagne, lui empruntait ses artistes. C'est à Constantinople que le doge Orseolo commandait, en 976, la célèbre *Palla d'Oro* pour l'église de Saint-Marc ; à peu près à la même époque, Henri II attirait des artistes grecs à sa cour ; Didier, abbé du Mont-Cassin, faisait exécuter en 1066, dans cette célèbre abbaye, des travaux par des artistes de cette école [1]; enfin les portes de bronze de la basilique de Saint-Paul-hors-des-Murs, près de Rome, étaient fondues à Constantinople en 1070 par les ordres de Hildebrand, si fameux depuis sous le nom de Grégoire VII.

La collection possède, de cette époque du xie siècle, un bas-relief, n° 142, représentant saint Pierre et saint Nicolas, sculpté sur une table d'ivoire arrondie par en haut, qui offre ainsi la forme d'une arcade plein cintre. Cette plaque d'ivoire a pu, dans l'origine, être séparée en deux parties formant les volets d'un triptyque, mais il est plus probable qu'elle a dû servir à décorer la couverture d'un livre de prières. Nous puisons cette opinion dans l'existence de plaques d'ivoire de cette forme que nous avons vues sur des manuscrits du xie siècle. Nous pouvons en citer trois. Les deux premiers sont conservés dans la bibliothèque publique de Bamberg. Ce sont deux graduels notés et écrits, l'un pour l'empereur Henri II († 1024), l'autre pour l'impératrice Cunégonde, sa femme [2]. Le parchemin de ces manuscrits est découpé par en haut en forme de demi-cercle. Les plaques d'ivoire qui composent la couverture épousent la forme du vélin, et présentent chacune, sur une table renfoncée, un personnage en pied : le Christ et

(1) Léon d'Ostie, *Chro. cas.*, l. III, c. 28.

(2) On lit à la fin de la messe de Pâques, dans celui de ces manuscrits qui était à l'usage de l'empereur : « *Exaudi, Christe. Henrico a Deo coronato, magno et pacifico imperatori vita et gloria.* »

la Vierge sur l'un des manuscrits, saint Pierre et saint Paul sur l'autre. Le style de ces sculptures a beaucoup de rapport avec celui de notre bas-relief; des inscriptions grecques, disposées en lignes verticales, sont, comme dans le monument de notre collection, un témoignage de leur origine byzantine. Le troisième manuscrit existe à la bibliothèque royale de Berlin. Sur sa couverture d'ivoire, découpée en forme d'arcade, le Christ est représenté assis, et bénissant suivant le mode en usage dans l'église grecque.

Il semblerait qu'au XIIe siècle les meilleurs artistes de Constantinople aient émigré en Occident; car à partir de cette époque l'art dégénère rapidement dans la ville impériale. Attaqué par les Arabes et les Turcs seldjoucides du côté de l'Orient, par les Bulgares en Occident, l'empire perdit de son étendue et de sa force; l'invasion des croisés vint ajouter à ces calamités, et les empereurs qui occupèrent le trône durant les XIe et XIIe siècles, tout occupés de défendre l'empire, ne purent s'occuper des arts. Le sac de Constantinople par les Latins en 1204 fut le dernier coup porté aux arts dans cette malheureuse cité. Les statues, les vases d'or et d'argent, les objets d'art de toute espèce qui s'y trouvaient encore, devinrent la proie de l'ignorance et de la cupidité.

D'autres causes avaient entraîné l'art byzantin dans une voie funeste. Malgré la destruction de l'iconomachie, le culte des images était resté frappé d'atteintes dont il ne put se relever. La sculpture d'abord fut moins employée, la statuaire ne le fut jamais dans les temples, et cette exclusion devint comme un principe consacré par l'église grecque [1]. Les craintes que conçurent aussi les évêques, de voir les ennemis des images y découvrir des sujets de scandale, rendirent plus sévères les lois qui défendaient aux artistes de s'écarter des règles que leur prescrivait la discipline ecclésiastique. Resserrés ainsi dans des limites étroites, ne pouvant en aucune manière donner carrière à leur imagination, ils se firent en quelque sorte une liturgie pittoresque, et suivirent tous dans leurs ouvrages

(1) D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 63.

le même patron arrêté par l'usage. L'exagération d'un luxe jusqu'alors inconnu et les détails minutieux du costume des personnages semblent absorber toutes les facultés du sculpteur.

Il y a mieux, et pour empêcher tout écart de la part des artistes, on pensa à rédiger un livre où seraient décrits avec précision tous les objets de la symbolique et de l'histoire religieuse que l'art pourrait reproduire, où tout serait indiqué jusqu'au caractère des figures et au libellé des inscriptions qui devaient les accompagner. Ce code devint dès lors et pour toujours la règle invariable de tout artiste de l'école orientale. C'est à M. Didron, le savant secrétaire du comité historique des arts et monuments, que la science archéologique doit la connaissance de ce curieux manuel d'iconographie grecque. Voyageant en Grèce avec M. Durand en 1839, ces messieurs s'étonnèrent de voir dans toutes les églises, à quelque siècle qu'elles appartinssent, les sujets et les personnages toujours représentés de la même manière. Ainsi, à Saint-Luc, *le Baptême du Christ* ou bien *la Pentecôte, Moïse* ou bien *David,* étaient figurés en mosaïque, absolument comme étaient peints à fresque dans Cesarini *David, Moïse, la Pentecôte* et *le Baptême de Jésus;* Saint-Luc cependant est du xe siècle et Cesarini du xviie; ils retrouvaient à Athènes, à Mistra, à Saint-Luc, *le saint Jean Chrysostôme* que M. Durand avait dessiné dans le baptistère de Saint-Marc de Venise.

Après avoir quitté l'Attique, ils employèrent un mois à visiter les monastères et les cellules du mont Athos. Toutes les peintures de la sainte montagne ressemblaient identiquement à celles qu'ils avaient vues ailleurs. M. Didron ayant complimenté un peintre d'Esphigménou de la prodigieuse facilité avec laquelle il traçait sur le mur l'esquisse de sujets assez compliqués : « Cela est moins extraordinaire que vous « pourriez le croire, lui dit le peintre ; voici un manuscrit qui « nous apprend tout ce que nous devons faire ; ici on nous « enseigne à préparer nos mortiers, nos pinceaux, nos cou- « leurs, à composer et disposer nos tableaux ; là sont écrites « les inscriptions et les sentences que nous devons peindre « et que vous m'entendez dicter à mes élèves. »

Ce manuscrit avait pour titre : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, GUIDE DE LA PEINTURE. Il existait dans tous les ateliers du mont Athos, où l'on croit qu'il a été composé au XIe siècle. M. Didron ne quitta pas la Grèce sans s'être assuré d'en avoir une copie. M. Durand en a fait la traduction, et M. Didron l'a publiée en 1845 avec des notes très intéressantes, sous le titre de *Manuel d'iconographie chrétienne*.

Notre collection conserve plusieurs monuments byzantins de différentes époques, où l'on peut reconnaître cette immutabilité du style grec depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Ainsi nous avons trouvé dans l'Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς la description complète des sujets sculptés sur la belle croix n° 2, qui appartient au XIVe siècle, comme paraît le prouver la forme des caractères des inscriptions qui y sont gravées. Les nombreux sujets de la croix n° 39, qui embrassent l'Ancien et le Nouveau Testament, ont été sculptés en 1567 par Georges Lascaris, ainsi que l'indique l'inscription dont nous donnerons le *fac-simile*, et c'est encore au *Guide de la peinture* que cet artiste a emprunté les détails si multipliés de ses compositions. Enfin, parmi les autres monuments grecs de la collection, nous ne citerons plus que le bas-relief en bois n° 62, qui, bien que paraissant appartenir par son style à la même époque que les deux croix, porte au revers une inscription gravée qui fait connaître qu'il a été sculpté en 1679 par Condofidius, de l'île de Naxos.

Après la prise de Constantinople par les Turcs, ceux des artistes grecs qui n'avaient pas émigré en Occident se retirèrent dans les couvents du mont Athos qui renfermaient déjà des artistes en tout genre, et la montagne sainte devint dès ce moment l'unique foyer de l'art religieux de l'église orientale. Les moines du mont Athos ont continué depuis cette époque à s'adonner aux travaux de ce genre.

Il y a 150 ou 200 ans, des artistes de cette école se sont établis en Russie. Les villes de Kiev et de Viazma sont devenues les principaux centres de la fabrication de ces fines sculptures religieuses. Les artistes russes ont conservé les types de l'école grecque du moyen âge, et s'écartent rarement des règles

tracées par la tradition et par le *Guide*. Les inscriptions en langue russe qui accompagnent ces petits ouvrages, et sont le plus souvent en caractères slavons dont on ne fait plus usage que dans les livres liturgiques, servent à les distinguer des travaux des Grecs. On peut voir dans la collection, sous les nos 100, 101, 247 et 248, quelques sculptures en bois et en ivoire, sorties des mains des artistes russes.

Sculpture en bois au XVe siècle.

Depuis le commencement du moyen âge jusque vers la fin du XIVe siècle, la pierre, dans la sculpture monumentale, l'ivoire, dans la petite sculpture mobilière et décorative, avaient joui d'une grande faveur et avaient été employés de préférence à toute autre matière. A cette époque le bois devint fort en vogue et fournit aux sculpteurs des matériaux abondants dont ils surent tirer un grand parti pour ciseler des portes, des retables, des stalles avec une admirable finesse et une complication étonnante de détails. Des statues même de grande proportion furent taillées dans des pièces de bois de chêne, dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail. Dans l'inventaire du trésor de Charles V, de 1379, on trouve déjà, mais en petit nombre, la mention de statuettes et de tableaux sculptés en bois. Girard d'Orléans y est nommé comme ayant fait pour le roi « ung tableaux de boys de quatre pièces[1]. »

Ce fut principalement dans les retables, qui prirent en général, au XVe siècle, de grandes proportions, que se développa l'art de sculpter le bois. En France, à la fin du règne de Louis XI, sous Charles VIII, sous Louis XII et même encore sous François Ier, on en vit paraître d'une très grande élévation[2], étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat, et offrant, au milieu de décorations architectoniques dans le style de l'époque, des scènes sculptées en haut relief qui renfermaient une quantité considérable de petites figures.

Retables allemands en bois sculpté.

Les Allemands s'adonnèrent surtout à ce genre de sculpture décorative. Suivant le docteur Kugler, elle aurait pris nais-

(1) Ms. Bibl. roy., n° 8356, f° 232.

(2) De Caumont, *Cours d'ant. mon.*, t. VI, p. 176.

sance en Allemagne, où elle jouissait d'une grande faveur dès la fin du XIIIe siècle[1]. Il est certain que, malgré la destruction d'un grand nombre de ces retables à l'époque de la réforme, on en rencontre encore en Allemagne, et surtout dans la Souabe, de très importants.

On peut citer parmi les plus remarquables sculptures allemandes en bois celles de Lucas Moser, à Tiefenbronn, de 1431; au même endroit, une *Descente de Croix,* de Schühlein, de 1468; à Rothenburg, celles du maître-autel de l'église de Saint-Jacques, de 1466; à Bamberg, dans la chapelle de la Sépulture, le beau retable colorié de Adam Kraft († 1507), et dans la cathédrale les bas-reliefs de Veit Stoss, de 1523; à Nuremberg, le grand médaillon suspendu à la voûte de l'église de Saint-Laurent, représentant la *Salutation angélique,* du même artiste, daté de 1518; enfin, dans le dôme de Schleswig, le retable sculpté par Hans Brüggemann, en 1521.

Quelques retables sont d'une proportion gigantesque et s'élèvent presque jusqu'à la voûte de l'église. Nous pouvons signaler comme des plus curieux celui du maître-autel de l'église de Saint-Kilian à Heilbronn, du commencement du XVe siècle, et surtout ceux plus modernes de l'église de Saint-Ulrich à Augsbourg.

Un des caractères particuliers de cette sculpture allemande du XVe siècle, c'est qu'en général elle est peinte et dorée. Le goût pour la sculpture polychrôme était d'ailleurs si répandu en Allemagne, qu'on rencontre souvent des statuettes d'or et d'argent coloriées; telle est la statuette d'argent de notre collection nº 304.

On trouve aussi en Allemagne un assez grand nombre de retables, de la seconde moitié du XVe siècle et du commencement du XVIe, à l'exécution desquels le peintre et le sculpteur ont concouru également. La partie centrale, en renfoncement, présente une grande scène sculptée en haut relief, que des volets viennent recouvrir. Ces volets sont enrichis intérieure-

(1) Dr Franz KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte.* Stuttgard, 1842, Seite 770.

ment et extérieurement de peintures appartenant aux premiers maîtres allemands de l'époque. Dans ce cas, c'était le peintre qui fournissait le dessin de la partie sculptée de cette espèce de triptyque ; il en dirigeait l'exécution, et souvent y travaillait lui-même[1]. On rencontre maintenant de ces monuments incomplets : les volets peints sont venus comme tableaux enrichir quelque musée ; la partie sculptée, moins appréciée et séparée des volets, est restée dans les églises, ou bien a été détruite. C'est ainsi qu'on voit à Vienne, dans la belle galerie du prince de Lichtenstein, les deux volets d'un triptyque de la main d'Albert Dürer, dont le panneau central, qui sans doute était sculpté, n'existe pas.

A côté de ces retables de grande proportion, il en existe de petits qui ont été destinés à orner les chapelles, les oratoires, à être placés au chevet du lit, et qui par leur dimension constituent des monuments de la vie privée. En général leur exécution est délicate et soignée, et il n'est pas douteux que les meilleurs artistes ne se soient adonnés à ce genre de travail. Ils reçoivent en Allemagne le nom d'autel domestique (*Hausaltärchen*), qui leur convient parfaitement.

Notre collection conserve plusieurs modèles curieux de ces retables allemands. Le grand triptyque n° 3 reproduit en petit les dispositions du soubassement et de l'étage inférieur du grand retable de Saint-Kilian ; on y trouve, comme dans ce retable, l'*Ecce Homo* présenté au peuple par la Vierge et saint Jean. Le bas-relief n° 5, représentant *la Crucifixion*, formait sans doute la partie centrale d'un retable dont les volets, couverts de sujets peints, auront été détachés. Ce morceau de sculpture est attribué à Michel Wohlgemuth († 1519), maître d'Albert Dürer, qui a exécuté beaucoup d'ouvrages de ce genre[2]. Le monument n° 1481 est un excellent spécimen de ces autels domestiques dont la partie centrale présentait une scène en sculpture polychrôme de haut relief ou de ronde bosse, renfermée dans une niche close par des volets à sujets

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 771.
(2) *Idem*, S. 773.

peints. Quelques statuettes de saints et de saintes, nos 8, 9, 10, 21 et 22, ont dû être arrachées à des retables de cette espèce.

Sculpture en bois de très petite proportion, dans le style du xve siècle.

Parmi les artistes qui sculptaient le bois avec tant de perfection en France et en Allemagne, il en est qui s'exercèrent, au xve siècle et jusque dans les premières années du xvie, à produire dans le style gothique des ouvrages d'une telle finesse qu'il faut souvent une loupe pour en apercevoir tous les détails. Dans quelques millimètres carrés ils placent souvent des scènes qui contiennent vingt personnages. Si les artistes qui ont fait ces petits ouvrages ne se recommandaient que par la patience qu'il leur a fallu pour les terminer, il y aurait à leur tenir peu de compte de ce mérite; mais plusieurs de ces fines sculptures joignent à l'extrême délicatesse de leur exécution une composition sage, un dessin correct, des figures et des attitudes pleines de sentiment et d'expression.

La collection possède en ce genre plusieurs pièces remarquables : le gros grain de chapelet n° 15, le retable n° 17, les deux tombeaux nos 23 et 24, la figure de vierge n° 18, la lettre F n° 25, et le petit triptyque n° 43, dont les figures découpées sont appliquées sur plume de colibri.

Sculpture italienne du xve siècle.

L'Italie n'était pas entrée franchement dans le mouvement qui, au xie siècle, avait poussé l'art dans des voies nouvelles en France, en Allemagne et dans les Flandres; la sculpture, à la fin du xiie siècle, y était tombée au dernier degré d'ignorance et de grossièreté. Mais au commencement du xiiie naquit Nicolas de Pise, qui devait ouvrir l'ère de la renaissance. On sait que, parmi la multitude de marbres antiques qui furent apportés par la flotte des Pisans, lors de la construction de la cathédrale de Pise, se trouvait un bas-relief présentant deux compositions tirées de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Les Pisans, frappés de la beauté de ce chef-d'œuvre, en décorèrent la façade de leur église. Le jeune Nicolas l'admira comme tout le monde, mais seul il eut l'idée de reproduire des œuvres d'un style aussi élevé : il étudia avec ardeur ce bas-relief et d'autres morceaux antiques, et bientôt, laissant là les patrons de ses maîtres, il opéra dans l'art une révolution complète.

Jean, son fils, devint sous sa direction un habile sculpteur, et parvint même à surpasser son maître. André de Pise, au XIV[e] siècle, continua l'œuvre de ces grands artistes. Il copia moins servilement l'antiquité et montra un talent plus original; il rendit encore des services signalés en perfectionnant tous les procédés techniques de l'art. Les frères Agostino et Agnolo de Sienne, Orcagna, architecte et sculpteur († 1389), et quelques autres surent jusqu'à la fin de ce siècle maintenir l'art dans les voies où il était entré. Au commencement du XV[e] siècle, la renaissance était complète. La sculpture, sous les inspirations des Donatello (1383 † 1466) et des Ghiberti († 1455), avait atteint à la perfection.

Ces grands génies furent puissamment secondés, dans cette œuvre de régénération, par une foule d'habiles sculpteurs, leurs contemporains, leurs élèves ou leurs imitateurs. On doit citer principalement après eux Simone, frère de Donatello, Antonio Rosellino et Bernardo, son frère, Giuliano et Benedetto da Maiano, Luca della Robbia, Pietro et Antonio Pollaiuolo, Andrea Verocchio et Desiderio da Settignano qui, à l'âge de vingt-huit ans, fut ravi à l'art dont il aurait été l'un des astres les plus éclatants, si l'on en juge par les travaux qu'il a laissés.

Les œuvres de ces grands maîtres, toutes monumentales, ont été destinées pour la plupart à la décoration des églises, des palais ou des mausolées. Parmi les monuments de la vie privée, il en est cependant que la grande sculpture pouvait entreprendre ; ce sont les portraits. Les maîtres que nous venons de citer en ont laissé quelques-uns renfermés aujourd'hui dans les musées et les palais de l'Italie.

La collection possède en ce genre une œuvre admirable. C'est le buste en marbre blanc (nº 103) de Béatrix d'Este, fille d'Hercule I[er], duc de Ferrare, qui fut exécuté lorsque cette princesse pouvait avoir dix à douze ans. Cette sculpture, empreinte d'un charme inexprimable, est attribuée à Desiderio da Settignano, et, en la comparant aux œuvres connues de cet artiste, on ne peut douter qu'elle ne soit réellement de lui. Ce que Vasari dit de la nature de son talent se rapporte au surplus en tout point à l'auteur du buste de Béatrix : « Desiderio

« imita Donatello ; mais il possédait une grâce et une élégance « qui lui étaient propres ; ses têtes de femmes et d'enfants ont « un caractère de délicatesse et de douceur qui provient au- « tant de la nature que du talent de l'ouvrier[1]. »

Cicognara[2] caractérise encore mieux la valeur des sculptures de Desiderio dans des termes qu'une traduction ne pourrait qu'affaiblir et qui expriment à merveille toutes les qualités du buste de Béatrix : « *Condusse il marmo con una mollezza singolare ed una pastosita che alle morbide carni lo rendeva rassomigliante.* » D'Agincourt[3] remarque avec raison que Desiderio excellait dans la composition et l'exécution des ornements. On ne peut en effet trouver d'ornements plus gracieux et d'une délicatesse plus exquise que ceux qui enrichissent notre buste.

La princesse Béatrix, qui épousa Louis le More, duc de Milan, en 1491, était née en 1473 ; c'est donc vers 1484 ou 1485 que son buste a dû être fait, et c'est précisément l'époque où, suivant Vasari, florissait Desiderio da Settignano.

Petite sculpture allemande en bois et en pierre de la première moitié du XVIe siècle.

L'influence des grands artistes italiens s'était fait sentir dans toutes les contrées de l'Europe dès la fin du XVe siècle et surtout dans les premières années du XVIe. Cependant jusque vers la moitié de ce siècle, la plupart des artistes allemands, n'ayant rien emprunté au style italien, conservèrent dans leurs œuvres un cachet d'originalité tout particulier. On peut en juger par la petite sculpture allemande du commencement du XVIe siècle.

Nuremberg, où travaillaient Adam Kraft († 1507), Michel Wohlgemuth († 1519), Peter Vischer († 1529) et ses fils, Veit Stoss (1447 † 1542) et le grand Albert Dürer, était à cette époque le centre artistique de toute l'Allemagne et le rendez-vous de tous les hommes qui voulaient étudier les arts. Il se forma, à côté de ces grands maîtres, comme une pépinière d'artistes qui mirent leur talent au service de toutes les industries. Ils imprimèrent alors aux monuments de la vie

(1) VASARI, *Vie de Desiderio da Settignano.*
(2) CICOGNARA, *Storia della scultura.* Venezia, 1816, t. II, p. 70.
(3) *Hist. de l'art. sculpt.*, t. II, p. 82.

privée et aux ustensiles domestiques de toutes sortes des formes si pures, ils les enrichirent d'ornements si ravissants, de figurines si gracieuses, qu'ils en firent de véritables objets d'art qu'on recherche aujourd'hui avec empressement.

Parmi ces artistes de second ordre, les plus habiles produisirent alors un grand nombre de petites sculptures remarquables par une conception spirituelle, par la correction du dessin et par la finesse de l'exécution. Ils y employaient le bois, l'albâtre, un marbre tendre (*feinen Marmor*), diverses espèces de pierre, mais surtout un calcaire compacte à grains fins dont on se sert pour la lithographie. Cette pierre, qui reçoit dans le nord de l'Allemagne le nom de *Speckstein*[1], est désignée sous celui de *Kehlheimer-Stein* dans le cabinet des médailles et des antiques de Vienne[2]

Les artistes les plus renommés en ce genre sont Ludwig Krug († 1535), dont la *Kunstkammer*[3] de Berlin possède un beau bas-relief, *le Péché d'Adam et d'Eve;* Peter Flötner († 1546), qui a sculpté sur bois et sur pierre avec une égale perfection, et Johann Teschler († 1546).

Les plus grands artistes de l'époque ne dédaignèrent pas de s'adonner à cette sculpture de petite proportion. Le docteur Kugler[4] cite comme étant bien certainement de la main d'Albert Dürer un haut relief en *Speckstein*, *la Naissance de saint Jean*, daté de 1510, qui se trouve au musée britannique à Londres ; une *Prédication de saint Jean-Baptiste*, également en haut relief, dans la collection de Brunswick, et deux petites statuettes, *Adam* et *Eve*, dans le cabinet de curiosités de Gotha. Nous avons vu chez M. Melchior Boisseré, à Munich, deux bas-reliefs sur bois de 10 à 12 centimètres de hauteur avec le monogramme d'Albert Dürer; ils représentent tous les deux la Vierge debout tenant l'enfant Jésus; l'un est daté

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*. S. 781.

(2) Joseph Arneth, *Das K. K. Münz-und Antiken-Kabinet*. Wien, 1845.

(3) *Die Kunstkammer* (la chambre des arts). *Voyez* page 9, à la note.

(4) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 781.

de 1515, l'autre de 1516. Il est impossible de rien trouver en ce genre de plus ravissant. Les *Vereinigten Sammlungen* de Munich[1] possèdent aussi deux petits bas-reliefs en marbre tendre, dont l'un, portant le monogramme du grand artiste allemand, représente une femme nue vue par le dos, et l'autre la même femme vue de face. Dans cette collection se trouvent plusieurs bas-reliefs circulaires en *Speckstein* attribués à Lucas Kranach, et plusieurs bas-reliefs en bois qu'on croit du même artiste. La *Kunstkammer* de Berlin conserve un petit autel domestique finement exécuté où est gravé le monogramme de Hans Brüggemann, l'auteur du beau retable de la cathédrale de Schleswig, et une petite figure de l'apôtre saint Jacques sculptée sur bois, en bas-relief, pleine d'expression et d'un travail très délicat, avec le monogramme de Hans Schäuflin († 1550), peintre distingué, élève d'Albert Dürer. On peut voir aussi à Paris, dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale, un petit bas-relief en bois marqué d'un monogramme qu'on regarde comme celui de Lucas de Leyde.

Notre collection possède plusieurs de ces petites sculptures allemandes, soit en *Speckstein*, soit en bois. La pièce la plus remarquable est un grand bas-relief en *Speckstein*, n° 104, sculptée en 1522 par Hans Dollinger, graveur en pierres fines très distingué[2]. L'originalité de la conception, la vigueur et la pureté du dessin, le soin étonnant de l'exécution, la grande dimension du monument font de ce bas-relief un des plus précieux morceaux de la fine sculpture allemande du commencement du XVIe siècle.

Portraits sur bois et sur pierre de l'école allemande du XVIe siècle.

Ce fut surtout dans les portraits que la petite sculpture allemande atteignit à la perfection. Ces ouvrages, empreints de l'école naturaliste, sont d'un style si pur et d'un fini si remarquable, qu'ils peuvent être comptés parmi les plus nobles productions de l'art germanique et soutenir la comparaison avec les plus beaux portraits-médaillons des artistes italiens.

(1) *Die vereinigten Sammlungen* (les Collections réunies). *Voyez* page 9, à la note.

(2) Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexicon*. München, 1836.

La ville d'Augsbourg se montra dans ce genre de sculpture la rivale de Nuremberg. Les portraits de Nuremberg sont plus particulièrement travaillés sur pierre, ceux d'Augsbourg sur bois[1]. Ce qui caractérise les premiers, c'est un style très arrêté, très ferme, et une grande facilité d'exécution. Dans les autres, on trouve une observation naïve de la nature, unie à beaucoup de grâce et de finesse.

Quelques ouvrages des premières années du XVIe siècle sont dus à Albert Dürer et surtout à ses élèves, et parmi les artistes d'Augsbourg, Hans Schwartz est cité comme le plus habile.

Cette application de la sculpture aux portraits de petite proportion, surtout aux portraits-médaillons, a été très en vogue pendant toute la durée du XVIe siècle; les plus beaux appartiennent au premier tiers. Ces productions de l'art, fort estimées à juste titre, sont aujourd'hui recueillies avec grand soin, non-seulement dans les collections particulières, mais encore dans les musées publics. Il existe un grand nombre de ces portraits-médaillons à Berlin, dans la *Kunstkammer;* quelques-uns portent le monogramme d'Albert Dürer. Les *Vereinigten Sammlungen* de Munich contiennent, entre autres portraits-médaillons sur bois, ceux de Kreler et de sa femme, attribués à Dürer et datés de 1520, et un beau portrait de femme, avec le nom de Jacoba, sculpté sur *Speckstein,* qu'on croit de Lucas Kranach; en effet, ce portrait semble être celui de la femme qui lui a servi si souvent de modèle dans ses tableaux. A Vienne, on fait tant de cas de ces portraits, que, dans le cabinet des médailles, ils sont placés non loin des plus beaux camées et des admirables travaux de Cellini. Le musée du Louvre et le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale en possèdent quelques-uns; mais, à Paris, la collection la plus riche en portraits-médaillons sur bois est celle de M. Sauvageot. On y trouve notamment le portrait de Raimund Fugger, célèbre banquier d'Augsbourg, grand amateur et puissant protecteur des arts.

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 782.

A part leur valeur artistique, ces portraits ont aujourd'hui un grand mérite historique : certes ce sont les meilleurs qu'on puisse rencontrer de tous les personnages importants de la grande époque du XVIe siècle.

On peut voir dans notre collection quelques beaux portraits en *Speckstein :* celui de Louis V le Pacifique, nº 105, qui appartient au premier quart du XVIe siècle, et ceux de Viltberg et Furleg, nos 107 et 108, qui, bien que de la seconde moitié de ce siècle, sont d'une très bonne exécution. L'encadrement du médaillon de Furleg, composé de petits amours montés sur des béliers, témoigne de l'invasion complète du style italien en Allemagne. Le portrait-médaillon en bois, nº 27, peut être rangé parmi les plus fins de l'école d'Augsbourg du commencement du XVIe siècle.

Au XVIIe siècle, on travaillait encore en Allemagne sur *Speckstein*. Les sculpteurs s'appliquèrent alors à faire de petits bustes de ronde bosse ; ceux de l'empereur Léopold Ier et de la princesse de Neubourg, sa femme, conservés dans notre collection, nos 116 et 117, sont d'une délicatesse achevée.

Sculpture en bois de la deuxième moitié du XVIe siècle.

Vers le milieu du XVIe siècle, le style italien de la renaissance avait pénétré partout, et avait remplacé en France, dans les Flandres et en Allemagne surtout[1], le caractère d'originalité que les artistes de ces différents pays pouvaient avoir conservé jusqu'à cette époque. C'est à ce point qu'il est souvent très difficile de déterminer avec certitude l'origine des petits travaux d'art de la seconde moitié du XVIe siècle.

Le style de la renaissance était particulièrement favorable à la décoration : aussi l'industrie artistique prit-elle durant cette période un immense développement. On trouve dans les meubles, dans les ustensiles domestiques, dans tous les monuments de la vie privée de cette époque embellis par l'art, une pureté de formes, une grâce et une élégance parfaites.

Les sculpteurs se plurent surtout à orner tous ces objets de charmantes arabesques : les festons de fleurs et de fruits, les rinceaux, les arbustes, les animaux, les figures humaines

(1) Dr KUGLER, *Beschreibung der Königl. Kunstkammer zu Berlin.* Berlin, 1838, S. 154.

agencées souvent d'une manière toute fantastique, fournirent à leur imagination les compositions les plus suaves, qui s'harmonisaient presque toujours avec les objets qu'elles devaient enrichir.

Entre autres sculptures de ce genre, on trouvera dans notre collection deux cadres de miroir, n°s 33 et 34, l'encadrement d'un petit groupe d'ivoire, n° 262, et les deux fragments, n°s 35 et 36, qui font connaître que les artistes en petite sculpture de la seconde moitié du xvie siècle surent profiter des modèles que leur avaient laissés les Squarcione de Padoue, les Filippo Lippi, les Pinturicchio, les Morto da Feltro et le grand Raphaël lui-même.

Au xviie siècle et au xviiie.

Au xviie et au xviiie siècle, ces artistes suivirent en général le goût de leur époque. Ainsi, dès le commencement du xviie, on voit prédominer le style de l'école flamande, que les grands succès de Rubens et de ses élèves avaient mis fort en vogue. A l'élégance, à l'idéal du style italien succède le naturalisme porté quelquefois jusqu'à l'excès. Plusieurs artistes cependant surent éviter toute exagération, en copiant fidèlement la nature sans s'écarter des règles du goût.

Parmi les plus célèbres il faut citer François Du Quesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand, né à Bruxelles (1594 † 1644). S'étant rendu à Rome à l'âge de vingt-cinq ans, pour y étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens, il y fut contraint, pour subsister, de faire de petits ouvrages en ivoire et en bois, qui commencèrent sa réputation. Aucun artiste n'a porté plus loin que François Flamand la perfection dans les statuettes de petite proportion et surtout dans les figures d'enfants.

Il y a dans la collection quelques morceaux qui lui sont attribués. Un groupe de deux femmes, n° 52, appartenant à l'école flamande du xviie siècle, est digne aussi de ce grand maître.

Sous les inspirations de Nicolas Poussin († 1665) et d'Eustache Lesueur († 1655), l'art prit en France, à la fin du règne de Louis XIII, une direction plus sévère, qui se perpétua dans les premières années du règne de Louis XIV. Mais bientôt

la pureté du style disparut sous le luxe des ornements, et les artistes, visant au grandiose, n'arrivèrent souvent qu'à donner à leurs œuvres un caractère de lourdeur : le bon goût ne put s'allier que rarement à la pompe des décorations.

Les deux bas-reliefs, n° 50, *la Cène* et *le Lavement des pieds*, quelques groupes de la Vierge tenant l'enfant Jésus, nos 63, 64 et 65, la croix sculptée, n° 69, et le bas-relief de *la Chute de saint Paul*, n° 57, peuvent donner une idée de la petite sculpture en bois de la première de ces deux époques ; le groupe de *Saint Michel terrassant le démon*, n° 75, doit appartenir à la fin du règne de Louis XIV.

Au XVIIIe siècle, la noblesse du style disparaît entièrement sous le poids des enjolivements. Les artistes ornemanistes surent trouver cependant des dispositions ingénieuses et d'une exécution fort délicate, comme on peut en juger par le cadre de bois doré, n° 79, du temps de Louis XV.

Nous avons poussé notre examen jusqu'au XVIIIe siècle, pour compléter ce que nous avions à dire de la sculpture en bois. Revenons sur nos pas pour nous occuper de la sculpture en ivoire.

Sculpture en ivoire du XVIe au XVIIIe siècle.

Le goût pour les ouvrages de petite proportion en ivoire, qui avait prédominé pendant tout le cours du moyen âge, se trouva, comme nous l'avons dit, remplacé au commencement du XVe siècle par la vogue qu'obtinrent alors les sculptures en bois ; on rencontre en effet peu de sculptures en ivoire du XVe siècle. Mais cette belle matière se prêtait trop bien à la petite sculpture décorative, pour ne pas reprendre faveur lorsque le style italien de la renaissance, ayant pénétré dans toutes les branches de l'industrie, eût empreint de son cachet les armes, les meubles, les ustensiles à l'usage de la vie privée.

On recommença à travailler l'ivoire en Italie dans les premières années du XVIe siècle ; mais ce fut surtout dans les Flandres, en Hollande et en Allemagne que la sculpture en ivoire prit un grand développement vers le milieu de ce siècle. Les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg, qui sculptaient avec tant de facilité le bois et le *Speckstein*, durent indubita-

blement se livrer à ce genre de travail. Un grand nombre de vases d'ivoire, couverts de ravissantes sculptures, existent dans les musées de Munich, de Vienne et de Berlin. Les riches montures de ces vases, en or et en vermeil, qui dénotent le style de la seconde moitié du XVIe siècle et des premières années du XVIIe, se trouvent très souvent frappées d'une estampille figurant une pomme de pin, qui est la marque de l'orfévrerie d'Augsbourg. Ne peut-on pas avec raison en tirer cette conséquence, que des artistes de cette ville s'occupaient alors de sculpter l'ivoire[1] ?

Il n'est pas étonnant au surplus que les artistes allemands se soient livrés à ce genre de travail ; car les souverains de ce pays étaient tellement passionnés pour la sculpture en ivoire, que non-seulement ils lui accordèrent une haute protection, mais que plusieurs d'entre eux devinrent d'habiles ivoiriers. L'électeur de Saxe Auguste le Pieux († 1586), grand amateur d'objets d'art et fondateur de la collection du *Grüne Gewölbe*[2], passait ses moments de loisir à sculpter au tour des ouvrages d'ivoire, et parmi les travaux de sa main qui subsistent encore à Dresde, il y en a de très remarquables ; la Kunstkammer de Berlin conserve un vase sculpté par l'électeur de Brandebourg, Georges Guillaume († 1640) ; l'électeur de Bavière Maximilien († 1651) sculptait aussi en ivoire : on voit de lui dans le palais du roi, à Munich, un lustre enrichi de reliefs d'un bon goût, et dans les *Vereinigten Sammlungen*, une grande quantité de vases et d'autres objets de sa main, exécutés au tour. On montre aussi dans le *Grüne Gewölbe* de Dresde deux tabatières attribuées au czar Pierre le Grand.

De même que la sculpture en bois, la sculpture en ivoire a adopté le style de l'époque et du pays où elle a été pratiquée ; nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit plus haut sur ce point.

(1) Dr KUGLER, *Beschreibung der Kunstkammer zu Berlin*, S. 205, 207. — L. v. LEDEBUR, *Leitfaden für die König. Kunstkammer*. Berlin, 1844, S. 7.

(2) *Das grüne Gewölbe* (le Caveau vert). *Voyez* page 10, à la note.

Les artistes ivoiriers ont décoré, dans la seconde moité du xvie siècle, une foule d'ustensiles domestiques. Beaucoup se sont exercés avec succès sur les poignées d'épées et de dagues, sur les manches de couteaux, sur les pulverins; ils ont aussi traité des sujets d'un style plus élevé : à la fin du xvie et dans la première moitié du xviie siècle, ils ont produit de fines statuettes d'un faire irréprochable. La partie inférieure de la dent de l'éléphant, qui se prêtait on ne peut mieux à former des panses de vases, fut appliquée à cet objet; on sculpta dessus de hauts reliefs d'un grand mérite, et des montures ciselées par les plus habiles orfévres du temps vinrent encore en rehausser la valeur. Parfois on en fit aussi des cippes dont les bases ou les chapiteaux, soit en argent doré, soit en bronze, sont très souvent du meilleur goût. Vers la seconde moitié du xviie siècle les ouvrages de tour furent en grande faveur. A toutes les époques on sculpta beaucoup de crucifix, et quelques-uns sont du premier mérite.

Des morceaux de sculpture en ivoire sont attribués aux plus grands artistes. On trouve au Palais-Vieux de Florence, dans la grande salle qui précède la chapelle, des pièces d'ivoire remarquables par la pureté du style et par la beauté de l'exécution : un *Christ à la colonne* et un *Saint Sébastien* sont, dit-on, de Cellini; aux *Vereinigten Sammlungen* de Munich, on montre un crucifix de la main de Michel-Ange; le trésor impérial de Vienne possède un cippe sculpté en haut relief, *Silène soutenu par des satyres*, qui lui est également attribué, et un crucifix qu'on dit de Benvenuto Cellini. Ces pièces ont certainement une grande valeur artistique, mais rien ne prouve jusqu'à présent que ces deux grands maîtres aient travaillé l'ivoire. Le *Silène* de Vienne, par exemple, nous a paru appartenir bien plus à l'école flamande de Rubens qu'au style sévère de Michel-Ange. Cicognara[1] fait observer avec raison que les travaux en ivoire attribués à Michel-Ange sont si nombreux qu'il faudrait, s'ils étaient sortis de ses mains, qu'il n'eût fait que cela toute sa vie; ces sculptures présentent

(1) *Storia della scultura*, t. II, p. 442.

d'ailleurs beaucoup plutôt le caractère de l'école de Raphaël. Quant à Cellini, on ne trouve rien dans ses Mémoires qui puisse faire supposer qu'il se soit occupé de travaux de cette sorte.

Il est certain cependant que des artistes très distingués, à en juger par les œuvres qui subsistent, ont sculpté l'ivoire en Italie au XVIe siècle; mais les noms de ces artistes patients et modestes, effacés par les brillants génies qui les entouraient, ne sont pas venus jusqu'à nous.

Cicognara pense que les travaux en ivoire de cette époque sont dus aux élèves de Valerio Vicentino et de Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, qui tous étaient grands dessinateurs et sculpteurs de mérite. Ces sculptures peuvent souvent aller de pair, en effet, pour la délicatesse de l'exécution et la pureté du dessin, avec les plus beaux ouvrages des graveurs de camées de cette époque. On en jugera par les deux hauts reliefs de notre collection, n°s 181 et 182.

Parmi les artistes italiens du XVIIe siècle qui ont travaillé l'ivoire, on peut citer Alessandro Algardi (1593 † 1654), auteur du célèbre bas-relief de *Saint Léon venant au devant d'Attila*, l'un des plus beaux ornements de l'église de Saint-Pierre de Rome. Cet habile maître fut obligé dans sa jeunesse, comme François Flamand, de sculpter des figures d'ivoire pour gagner sa vie[1].

L'Allemagne et les Flandres, qui s'étaient passionnées pour la sculpture en ivoire, ont conservé soigneusement les noms des artistes ivoiriers. Voici les plus célèbres :

Copé, surnommé Fiammingo († 1610), né en Flandre, qui travaillait à Rome. On a de lui de grands bassins avec aiguières entièrement couverts de sculptures en relief, dans le genre de celui de notre collection, n° 192.

François Du Quesnoy, dont nous avons déjà parlé, a porté la sculpture en ivoire au dernier degré de perfection.

Jacob Zeller, artiste hollandais. Le *Grüne Gewölbe* conserve de lui une frégate posée sur un piédestal, où se trouve repré-

(1) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. III, p. 71.

senté Neptune conduisant des chevaux marins, ouvrage remarquable daté de 1620.

Leo Pronner, de Nuremberg († 1630). Il faisait des ouvrages d'une délicatesse extrême; on a de lui, dans la même collection, des noyaux de cerises sur lesquels, à l'aide d'une loupe, on peut compter jusqu'à cent têtes.

Christoph Harrich († 1630) sculptait de préférence des têtes de morts et des figures de jeunes filles accolées à des squelettes ; notre collection possède quelques pièces de cet artiste, n°s 196 et 197.

Georg Weckhard et Lobenigke se rendirent célèbres, à peu près à la même époque, par leurs ouvrages de tour; ce dernier sculptait aussi des statuettes.

Van Obstal, d'Anvers, fut membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, où il mourut en 1668; on pourrait, à bon droit, le compter au nombre des artistes français. Il a fait pour Louis XIV de très belles sculptures en ivoire.

Leonhard Kern, de Nuremberg († 1663), qui florissait à Berlin, avait longtemps travaillé en Italie.

Angermann, dans le même temps, excellait à faire de petits squelettes; la figure n° 223 de notre collection lui est attribuée.

Barthel, mort à Dresde en 1694. Ses plus beaux morceaux sont des copies de groupes antiques qui renferment généralement des animaux; au *Grüne Gewölbe*, on voit de cet artiste un taureau conduit par deux sacrificateurs, et un cheval attaqué par un lion,

Pfeifhofen, qui florissait vers la même époque, travaillait le bas-relief.

Van Bossiut de Bruxelles († 1692). Cet artiste, qui séjourna longtemps à Rome, fut l'un des plus habiles de son temps. L'ivoire se modelait sous ses mains comme de la cire; il excella surtout dans les figures de femmes et d'enfants. On rencontre beaucoup de ses ouvrages en Italie [1].

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 444.

La famille Zick, de Nuremberg, a fourni des artistes en ouvrages de tour depuis le commencement du XVIIe siècle jusqu'au commencement du XVIIIe. Lorenz Zick († 1666) fabriquait, à l'imitation des Chinois, de ces boules mobiles renfermées les unes dans les autres; Stephan son fils († 1715), tout en continuant ce genre d'industrie, a fait des pièces plus remarquables; ce sont des yeux et des oreilles avec tout l'appareil de la vue et de l'ouïe. Le *Grüne Gewölbe* et la *Kunstkammer* renferment des pièces curieuses de ces deux artistes.

Parmi les artistes de la fin du XVIIe siècle et ceux du XVIIIe, on peut citer les suivants :

Le Norvégien Magnus Berger († 1739), dont la *Kunstkammer* possède un bas-relief daté de 1690.

Balthasar Permoser, né en Bavière en 1650, mort à Dresde en 1732, avait travaillé quatorze ans en Italie[1]. On doit le regarder comme l'un des meilleurs sculpteurs ivoiriers. Il y a au *Grüne Gewölbe* de superbes pièces de cet artiste et notamment une copie d'assez grande proportion du groupe de *l'Enlèvement d'une Sabine*, de Jean de Bologne.

Lück, qui travaillait en 1737 à Dresde, a fait des bustes et des crucifix.

Simon Troger, de Nuremberg († 1769). Cet artiste se servait d'un bois brun pour les draperies et les accessoires. On voit des pièces très belles de sa main dans les *Vereinigten Sammlungen* de Munich; le *Grüne Gewölbe* a de lui un morceau capital, *le Sacrifice d'Abraham*. On trouvera dans notre collection trois figures de cet artiste, nos 263, 264 et 265; *la Femme qui tient un enfant*, no 264, est une répétition d'un groupe qui se trouve dans la collection de Munich.

Le Bavarois Krabensberger, qui a imité le genre adopté par Troger, faisait surtout des Bohémiens et des Lazaroni.

Michel Daebler, à la fin du XVIIIe siècle, sculptait, pour pommes de canne, des groupes d'enfants et d'animaux : ses compositions, souvent spirituelles, sont toujours d'une exé-

(1) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. III, p. 152.

cution soignée. Notre collection contient plusieurs pièces dans le style de cet artiste, n°s 280, 281 et 282.

A la même époque, Krueger faisait de petites figures grotesques, telles que des bossus et des gueux ayant des boutons de diamants sur leur casaque. Le *Grüne Gewölbe* est fort riche en petites figures de cet artiste; notre collection en conserve une assez curieuse, *le Petit bossu,* n° 284.

Plusieurs artistes ont sculpté des portraits-médaillons en ivoire. Les plus connus sont :

Raimund Falz († 1703), graveur en médailles, qui travaillait à Berlin en 1688.

Chevalier, dont la *Kunstkammer* possède un portrait de Marie II d'Angleterre, signé *Cavalier, Londini,* 1690.

Giovanni Pozzo, graveur en médailles à Rome, duquel on peut voir, dans la même collection, un portrait daté de 1717.

Plusieurs artistes français se sont livrés à la sculpture en ivoire; mais très peu sont connus. Il existe quelques pièces attribuées à Girardon, sculpteur de Louis XIV.

Il y a tout lieu de croire, au surplus, que, depuis la fin du XVIe siècle, la sculpture en ivoire a été particulièrement traitée, soit en France, soit en Italie, par des artistes flamands et allemands qui s'y établirent. On a vu, en effet, que Copé Fiammingo, François Du Quesnoy, Leonhard Kern, Van Bossiut, Permoser, les plus habiles de tous, ont fait un long séjour en Italie, et que Van Obstal, non moins renommé, était membre de notre Académie de sculpture et, pour ainsi dire, naturalisé Français.

Indépendamment des pièces que nous avons signalées en nommant les artistes ivoiriers, on trouvera dans notre collection quelques bons morceaux de sculpture italienne. On peut citer, parmi les plus curieux du XVIe siècle, *le Jugement de Pâris,* n° 168, où les personnages ont conservé le costume de l'époque de Louis XII; *le Couteau,* n° 176, connu sous le nom de *Couteau de Diane de Poitiers*, bien que rien n'indique qu'il ait pu appartenir à la duchesse de Valentinois [1]; *les*

(1) Il a été gravé par Willemin et décrit par M. André Pottier, dans les

Nymphes au bain, nº 175; *Hercule combattant Géryon*, nº 179; *la Leçon de flûte*, nº 180.

La sculpture allemande de la même époque a fourni à la collection un bas-relief, nº 177, portant la date de 1549, dont les figures sont touchées avec une fermeté et une délicatesse d'exécution qui rappelle l'école de Nuremberg.

On trouvera aussi dans la collection plusieurs de ces morceaux d'ivoire, pris dans la partie inférieure de la dent de l'éléphant, montés en vases ou en cippes, et dont le contour est sculpté en haut relief; ils appartiennent, pour la plupart, au commencement du XVIIe siècle. Quelques groupes de figures, des bas-reliefs, un assez grand nombre de statuettes et un bon crucifix feront connaître d'ailleurs, avec les pièces que nous avons déjà eu l'occasion de citer, le style de la sculpture en ivoire aux différentes époques du XVIIe et du XVIIIe siècles en France, en Allemagne et en Italie.

Sculpture en cire.

La matière molle de la cire se prêtait trop bien à la plastique, pour n'avoir pas été employée par les sculpteurs dans les temps les plus reculés. On sait que les Grecs et les Romains modelaient des figures en cire.

La céroplastique fut pratiquée en Italie dès la renaissance de l'art. Tous les célèbres orfévres italiens des XIVe et XVe

Monuments français inédits, tome II, planche 289, page 67 du texte.

Le révérend Fragonall Dibdin avait déjà parlé de cette jolie pièce dans son *Voyage en France*. Voici dans quels termes il raconte une conversation qu'il eut avec Willemin, à ce sujet : « N'auriez-vous pas, « dis-je à Willemin, quelques curiosités dont vous voudriez vous « défaire ?—Aucune, me répondit-il. » Mais il possédait des dessins de ces sortes d'objets. « Ayez la complaisance de me montrer quelques- « uns de ces dessins. » Il me fit voir *l'étui et le couteau de Diane de Poitiers*, dessiné par Langlois sur l'original. « Où est l'original ? » lui demandai-je aussitôt. « Oh ! Monsieur, ce n'est pas la première fois « qu'on me fait cette question : un gentilhomme de votre pays, n'ayant « pu se le procurer, en avait presque perdu l'esprit, et dans un temps « on aurait pu l'avoir pour 20 louis. » J'avoue que je fus très heureux d'obtenir le dessin de Langlois pour 40 francs. » *Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France*, traduction de M. Crapelet, t. IV, p. 213.

siècles préparaient en cire les modèles de leurs délicieuses compositions, et les grands artistes firent leurs premiers essais sur cette matière. Luca della Robbia avait appris à modeler en cire, de Leonardo, le plus habile orfévre de Florence; le fameux Ghiberti, forcé par la peste de quitter Florence, en 1400, s'occupait, durant son exil, de modeler en cire et en stuc; Michelozzo, l'un des meilleurs élèves de Donatello, tirait parti de la terre, du marbre et de la cire avec un égal succès; le célèbre sculpteur vénitien Sansovino avait modelé en cire une copie du groupe de Laocoon qui fut regardée par Raphaël comme un chef-d'œuvre; et le Tribolo, élève de Sansovino, faisait des statuettes en cire assez estimées pour servir de modèle à Andrea del Sarto dans une grande peinture à fresque[1]. Un bas-relief de plus de 60 centimètres de haut représentant une descente de croix, qui existe dans la *riche chapelle* du palais royal de Munich, est attribué à Michel-Ange, et la beauté de l'ouvrage vient à l'appui de cette opinion. Enfin le modèle en cire que Cellini a fait de sa statue de *Persée*, et qui est conservé dans la galerie de Florence, est bien supérieur au bronze.

La facilité qu'il y avait de donner à la cire les couleurs de la nature la fit employer pour les portraits. Orsino, sous la direction d'Andrea Verocchio, son maître, exécuta en cire, et de grandeur naturelle, la figure de Laurent de Médicis. Ce genre de portrait devint fort à la mode à cette époque; Orsino en fit un grand nombre, dont Vasari vante le mérite[2].

Lorsqu'au commencement du XVIe siècle les portraits-médaillons devinrent à la mode, on en fit beaucoup en cire : les figures découpées étaient appliquées sur un fond d'ardoise, de verre teint, ou d'ivoire coloré. Alfonso Lombardi de Ferrare, qui était l'artiste le plus renommé dans ce genre de travail, exécuta les portraits des plus célèbres personnages de son temps. Lors du couronnement de Charles-Quint, il était à Cologne. Ses médaillons le mirent en vogue, et tous les

(1) VASARI, dans la vie de ces cinq artistes.
(2) *Idem*, *Vie d'Andrea Verocchio.*

seigneurs de la suite de l'empereur voulurent faire faire leur portrait par cet artiste[1]. Dans le second tiers du xvi[e] siècle, il y avait en Italie un tel engouement pour les portraits-médaillons en cire que les amateurs eux-mêmes se livraient à ce genre de travail. « Je serais trop long si je me mettais à énumérer, « dit Vasari[2], tous ceux qui modèlent des médaillons en cire ; « car aujourd'hui[3] il n'y a pas un seul orfévre qui ne s'en « mêle, et bien des gentilshommes s'y sont appliqués, comme « Jean-Baptiste Sozzini à Sienne, et le Rosso de' Giugni à « Florence. »

Les portraits-médaillons en cire de Lombardi ayant pénétré en Allemagne précisément à l'époque où les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg apportaient le plus de perfection dans les portraits-médaillons sur bois et sur *Speckstein*, plusieurs d'entre eux s'empressèrent d'imiter l'Italien Lombardi et se servirent de la cire, bien plus facile encore à manier que le bois et la pierre tendre.

Les musées d'Allemagne conservent un grand nombre de portraits en cire provenant d'artistes allemands ; les plus beaux reproduisent des personnages de la seconde moitié du xvi[e] siècle. Nous avons particulièrement remarqué à la *Kunstkammer* de Berlin ceux de Sigismond II, roi de Pologne († 1572), de Georges II de Liegnitz († 1577), de l'électeur Jean-Georges de Brandebourg et de sa femme Élisabeth, de 1579. La collection de M. Hertel, de Nuremberg, est très riche en portraits de ce genre : les plus beaux sont attribués à Lorenz Strauch, artiste de cette ville. Nous avons vu aussi dans le cabinet de M. Forster, de la même ville, un beau portrait de l'empereur Rodolphe II, signé Wenceslas Maller.

Quoiqu'on ait fait beaucoup de portraits-médaillons en cire au xvi[e] siècle, il n'en est parvenu jusqu'à nous qu'une petite quantité, vu la fragilité de la matière. Notre collection en possède un, n° 110, qui ne manque pas de mérite ; il a été acheté en Allemagne.

(1) Vasari, *Vie de Lombardi.*

(2) *Vie de Valerio de Vicentino et autres graveurs en pierres fines.*

(3) Vasari avait terminé son ouvrage vers le milieu du xvi[e] siècle.

On continua, au XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, à faire des portraits en cire. C. Rapp, Chevalier que nous avons déjà cité pour ses médaillons en ivoire, et Weihenmeyer, ont laissé leurs noms sur quelques ouvrages. Au musée de Gotha, on trouve de très bons portraits de petite proportion, en haut relief pour la plupart; les vêtements, qui dénotent le commencement du XVIIIe siècle, sont en étoffes du temps. Nous avons lu le nom de l'artiste Braunin sur l'un des meilleurs.

On s'est également servi de la cire en Italie et en Allemagne à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, pour faire en haut relief des sujets qui, bien que dans un style peu élevé, sont remarquables par l'expression des figures. Notre collection possède deux sculptures polychromes en haut relief, n° 122, de travail italien, dont le naturel rachète ce que les sujets peuvent avoir de grossier et de vulgaire.

§ III. SCULPTURE EN MÉTAL. — NUMISMATIQUE.

La fonte et la ciselure des métaux forment une branche très intéressante de la sculpture. Nous ne nous occuperons pour le moment que du travail du bronze et du fer. Quant aux ouvrages en or et en argent, comme ils appartiennent à l'orfévrerie, nous nous réservons d'en parler en traitant de cet art.

Fonte et ciselure des métaux au moyen âge.

La fonte et la ciselure du bronze ont été pratiquées avec succès dans les premiers siècles du moyen âge. Le *Liber pontificalis* d'Anastase le Bibliothécaire fait mention d'une grande quantité de bronzes, dans l'énumération des dons faits aux églises sous le règne de Constantin et le pontificat de saint Silvestre. Dans les siècles suivants, les matières d'or et d'argent figurent presque seules parmi ces présents [1].

Il paraîtrait qu'au XIe siècle l'Italie avait à peu près perdu

(1) On peut consulter à cet égard le relevé qu'en a fait d'Agincourt, *Hist. de l'Art.*, t. II, p. 98.

l'usage de fondre le bronze et de le travailler en bas-relief, puisque ce fut à Constantinople, où l'on avait conservé les traditions des procédés antiques, que Hildebrand, sous Alexandre II († 1073), commanda les portes de Saint-Paul hors les murs. Cependant, à la même époque, l'Allemagne exécutait des travaux en bronze, tels que les portes de la cathédrale d'Augsbourg et le tombeau de Rodolphe de Souabe dans l'église de Mersebourg. Ces ouvrages portent, il est vrai, plus ou moins, un certain cachet de l'art byzantin [1] : ne pourrait-on pas en conclure que l'art de couler et de ciseler le bronze fut importé en Allemagne par ces artistes byzantins que l'empereur Henri le Saint avait appelés à sa cour au commencement du XIe siècle?

A la fin du XIIe siècle, l'art de fondre le bronze avait reparu en Italie, et commençait à y être pratiqué avec succès. Ce furent deux Italiens, Pietro et Uberto de Plaisance, qui fabriquèrent, sur l'ordre de Célestin III († 1198), les portes qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean de Latran : l'inscription qu'ils y ont gravée a conservé leurs noms à la postérité. Bonnano de Pise, le précurseur de Nicolas, fondait, à peu près à la même époque, celles du dôme de Pise et de Saint-Martin de Lucques. Au XIVe siècle, André de Pise avait perfectionné les procédés techniques de la fonte et de la ciselure du bronze. Après ce grand artiste, tous les sculpteurs italiens, ses élèves ou ses successeurs, s'adonnèrent à cette belle partie de la statuaire, qui suivit toutes les phases de l'art, jusqu'à l'époque de son entière restauration au XVe siècle.

Les portes de bronze que Suger fit faire pour l'église de Saint-Denis, au XIIe siècle, les magnifiques tombes d'Éverard de Fouilloy († 1223) et de Geoffroy d'Eu († 1237), évêques d'Amiens, et celle de Jean, fils de saint Louis, qui sont du XIIIe siècle, suffiraient pour établir la preuve qu'on savait fondre le bronze en France au XIIe et au XIIIe siècles.

L'Allemagne possède encore un assez grand nombre de monuments funéraires en bronze du XIVe et du XVe siècles.

(1) Dr KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 488.

Peter Vischer, son plus fameux sculpteur, qui, au commencement du XVIe siècle, introduisit le premier le style italien de la renaissance dans la sculpture allemande, avait antérieurement produit de fort belles tombes en bronze, empreintes du style germanique du moyen âge[1].

Les grands travaux de sculpture monumentale n'appartiennent pas à la partie de l'art dont nous nous occupons; nous avons voulu seulement rappeler que l'art du fondeur et du ciseleur en bronze avait été cultivé en Italie, en Allemagne et en France pendant toute la période artistique du moyen âge, et en tirer cette conséquence que, depuis le XIe siècle jusqu'au XVe, on avait bien certainement fondu en bronze une grande quantité de monuments du culte et de la vie privée. Cependant très peu d'objets de ces époques reculées sont parvenus jusqu'à nous. Les monuments d'or, d'argent ou de cuivre émaillé sont plus nombreux que ceux qui se rattachent à la sculpture en bronze. Il est à croire que la vileté de la matière les aura fait complétement abandonner, lorsque les richesses du clergé et le luxe des grands, au XIVe siècle, firent adopter presque exclusivement l'or et l'argent, ou tout au moins le cuivre doré et émaillé, pour les instruments du culte et les vases et ustensiles à l'usage des princes.

Notre collection conserve un monument curieux de la sculpture en bronze de la fin du XIIe siècle ou des premières années du XIIIe : c'est un crucifix en cuivre fondu, légèrement ciselé et doré (n° 332). La croix est formée de troncs d'arbres seulement ébranchés, ce qui est plus naturel et plus favorable à la sculpture que ces croix équarries, menuisées, qui se ressentent de la règle et du compas. Le Christ a dépouillé la longue robe byzantine du XIe siècle ; il porte une tunique qui ceint les reins et descend jusqu'aux genoux, tunique beaucoup plus gracieuse que le pauvre linge tourmenté dans ses plis qu'on adopta au XIVe siècle. Au pied de la croix, les trois archanges Michel, Gabriel et Raphaël sont assis sur une sorte de bouclier ovale, étendu sur des cuisses musculeuses de lion. Comme dans les

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 777.

monuments antiques, les griffes du lion sont établies par pans et terminées par des ongles humains, pour ainsi dire. Chacun des archanges, dont les ailes étendues enveloppent en se rejoignant le pied de la croix, porte contre sa poitrine un médaillon où se trouve écrit son nom qui rappelle ses fonctions auprès du Très-Haut. La tête du Christ et celles des anges ont une physionomie un peu rude : on les faisait avec plus d'art, en général, au commencement du XIII[e] siècle ; mais ces physionomies énergiques ne valent-elles pas mieux que ces têtes doucereuses et fades du Christ qu'on fait trop souvent aujourd'hui ? Ces défauts sont d'ailleurs rachetés largement par la richesse de la composition et la sublimité de la pensée de l'artiste. Les messagers de l'Éternel, assis au pied de la croix, ne sont-ils pas là pour attester que le supplicié n'a pas cessé d'être le Dieu de l'univers, et qu'ils sont prêts à exécuter ses immuables décrets ?

Médaillons tumulaires allemands des XV[e] et XVI[e] siècles.

Au moyen âge, il n'y avait que peu d'artistes qui pussent entreprendre les grandes tables tumulaires où se trouvait figurée l'image du défunt; le prix très élevé de ces monuments ne devait en permettre, d'ailleurs, l'emploi que pour les tombes des grands seigneurs. Mais lorsque le goût des arts, au XV[e] siècle, se fut répandu en Allemagne, et que les artistes de talent furent devenus très nombreux, les particuliers riches firent placer sur les tombeaux de leurs parents des médaillons circulaires fondus et ciselés en bronze, qui avaient le plus souvent pour motifs les armoiries du défunt, quelquefois supportées par des anges, des enfants ou des animaux. Le bas-relief était, d'ailleurs, découpé dans ses contours et appliqué sur la table de pierre.

Ce fut principalement à Nuremberg qu'on s'occupa de ce genre de monument, depuis le milieu du XV[e] siècle jusqu'au delà du XVII[e]. Le cimetière de cette ville, où repose la dépouille mortelle du célèbre Albert Dürer, en offre le témoignage [1].

(1) La tombe de ce grand artiste, revêtue d'un simple médaillon de bronze, porte cette seule inscription : « *Quidquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo. Emigravit* VIII *idus aprilis* M. D. XXVIII. » Et plus bas son monogramme si connu.

On y trouve un nombre considérable de tombes enrichies d'un médaillon découpé faisant relief sur la pierre ; plusieurs présentent des compositions d'un style très élevé, qui réunissent à une grande pureté de dessin un travail d'une exquise délicatesse.

Notre collection possède un médaillon de cette espèce, de la fin du xve siècle, n° 334, qui décorait le tombeau de l'orfévre Bartholomé et de sa femme.

Bronzes florentins du xvie siècle.

Au xvie siècle, les sculpteurs florentins firent une grande quantité de bronzes de petite proportion, statuettes ou bas-reliefs, qui sont pour la plupart des copies d'ouvrages antiques, ou de chefs-d'œuvre des artistes contemporains. Quelques-unes de ces pièces sont même sorties des mains des habiles maîtres de cette époque.

La collection conserve plusieurs de ces fines sculptures en bronze. La plus remarquable est un bas-relief, n° 335, représentant *l'Enlèvement de Ganymède*. Ce bronze reproduit exactement un marbre de Michel-Ange qui existait, il y a peu de temps encore, dans la galerie du prince Lucien Bonaparte à Rome. Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, l'un des plus célèbres graveurs en pierres fines du xvie siècle, qui a beaucoup travaillé sur les dessins de Michel-Ange, a gravé ce bas-relief sur cristal de roche [1]. Bernardi a fondu aussi quelques bronzes. Serait-il l'auteur de celui-ci ? Il est certain que cette œuvre est celle d'un artiste de mérite, et quelques connaisseurs ont même pensé que ce bronze a été fondu sur la cire modelée par Michel-Ange.

Portraits-médaillons en métal. Numismatique.

La fonte et la ciselure des métaux se prêtaient trop bien à la reproduction des portraits-médaillons, pour ne pas y avoir été appliquées dès la renaissance de l'art en Italie. Les plus grands artistes du xve siècle s'adonnèrent à ce genre de travail ; et le xvie siècle vit paraître des médaillons où l'art atteignit à un tel degré de perfection, que Michel-Ange, en contemplant la médaille du pape Paul III faite par Alessandro Cesari,

(1) Son camée a été reproduit dans le *Trésor numismatique*, pl. XIII, n° 1.

s'écriait que l'heure de la mort avait sonné pour l'art, parce que l'on ne pouvait rien voir de mieux [1].

Les Allemands qui, dans la première moitié du XVIe siècle, excellaient, comme nous l'avons dit, dans les portraits-médaillons sur bois et sur *Speckstein*, se livrèrent également à la fonte et à la ciselure des métaux pour reproduire des portraits. Les artistes les plus distingués de cette époque furent Hieronymus Magdeburger et l'orfévre Heinrich Reitz de Leipsick. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, on compte parmi les plus célèbres : Matthias Karl et Valentin Maler à Nuremberg, Constantin Müller à Augsbourg, et Jacob Gladehals à Berlin ; au commencement du XVIIe siècle, Hans Pezold († 1633), qui travaillait à Nuremberg. La *Kunstkammer* de Berlin conserve de cet artiste un très beau portrait d'Albert Dürer.

Les Flamands firent aussi des portraits-médaillons en métal. On peut citer comme les meilleurs artistes de la moitié du XVIe siècle : Paulus Van Vianen, Steven Van Holland et Conrad Bloc.

En France, à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, Dupré jouissait d'une réputation bien méritée.

On trouvera dans la collection quelques portraits-médaillons en or et en argent des maîtres allemands (nos 384 à 388), et notamment le beau médaillon de Charles-Quint par Heinrich Reitz ; on y verra aussi les portraits de Henri IV et de Marie de Médicis réunis dans le même médaillon de bronze (no 355), très beau travail de Dupré.

Ciselure en fer ; — allemande.

Le fer, malgré sa dureté, n'a pas échappé au ciseau du sculpteur. Ce fut principalement en Allemagne, dans la seconde moitié du XVIe siècle, qu'on cultiva cette branche de l'art. La ville d'Augsbourg surpassait toutes les autres. Ses artistes ciseleurs, qui portaient le nom de *Plattner* [2], ont couvert de leurs fines ciselures en haut relief un grand nombre de pommeaux d'épées et de dagues ; ils ont enrichi de leurs bas-reliefs les fourreaux d'épées, les meubles et les

(1) VASARI, *Vie de Valerio Vicentino et autres graveurs.*
(2) Dr KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 797.

ustensiles domestiques; quelques-uns même ont taillé dans le fer des statuettes de ronde bosse. Parmi les plus célèbres, on distingue Thomas Ruker, qui fit en 1574 un fauteuil enrichi de sculptures d'un grand mérite, représentant des scènes historiques. Ce fauteuil, qui fut offert par la ville d'Augsbourg à Rodolphe II, est actuellement en Angleterre. Le maître le plus renommé du XVIIe siècle fut Gottfried Leygebe, né en Silésie; il travaillait à Nuremberg et mourut à Berlin en 1683[1]. D'abord simple armurier, il se fit remarquer par d'ingénieuses compositions et surtout par une exécution d'un fini très délicat. On voit de lui, à la *Kunstkammer* de Berlin et au Muséum historique de Dresde, des poignées d'épées d'un travail merveilleux; il a fait aussi un grand nombre de bas-reliefs en fer. Les ouvrages de cet artiste qui jouissent en Allemagne de la plus haute réputation sont des statuettes équestres d'une assez grande proportion, taillées dans des blocs de fer. Le *Grüne Gewölbe* de Dresde possède de lui une statuette équestre de Charles II d'Angleterre, représenté sous la figure de saint Georges tuant le dragon, et la *Kunstkammer* de Berlin la statuette de Frédéric-Guillaume le Grand sous la figure de Bellérophon monté sur Pégase et terrassant la Chimère. A ne considérer que la difficulté vaincue, ce sont là certainement les premiers travaux de Leygebe; mais ses petits bas-reliefs et surtout ses poignées d'épées sont d'un travail bien supérieur.

On trouvera dans notre collection quelques bonnes pièces en fer ciselé, notamment le bas-relief n° 381, les *Noces d'Hercule*, qui doit appartenir à l'école d'Augsbourg de la fin du XVIe siècle, et le cippe n° 380. Cette dernière pièce, traitée dans le style italien de la même époque, pourrait bien néanmoins provenir d'un maître allemand, car les artistes de l'Allemagne ont complétement abandonné le type original allemand dès le milieu de ce siècle, pour adopter le style italien de la renaissance, surtout dans les objets d'industrie artistique[2].

(1) Dr KUGLER, *Beschreibung, der K. Kunstkammer*, S. 246.

(2) *Idem*, S. 154.

De très grands travaux en fer ont été faits en France au XVIe siècle, entre autres la belle grille qui ferme au Louvre la galerie d'Apollon ; mais bien qu'enrichis de mascarons et de figures, ils appartiennent plutôt à la serrurerie artistique qu'à la sculpture.

Travail au repoussé ou sphyrélaton.

A côté des ouvrages fondus dans un moule, ou sculptés dans la masse de métal, il en existe d'autres qui sont obtenus par un procédé différent, consistant à repousser au marteau des feuilles de métal, de manière à leur donner la forme que l'artiste veut produire, et à exprimer à leur surface des figures ou des ornements en relief.

Ce procédé, qui a reçu de quelques érudits le nom de *sphyrélaton*, et auquel on donne plus ordinairement celui de travail au repoussé, remonte à une haute antiquité. Les objets métalliques dont parle Homère sont toujours travaillés au marteau, et il n'est pas douteux que les statues colossales des anciens n'aient été ainsi faites. Quelque légèreté que l'on puisse donner au métal fondu par la perfection du moule, elle ne pourra jamais être mise en comparaison avec celle d'une feuille de métal dont le marteau viendra réduire l'épaisseur autant que sa malléabilité peut le permettre.

Aussi le procédé du repoussé fut-il employé principalement dans la confection des armures de luxe et dans l'orfévrerie, qui, jusqu'au XVIIe siècle, comprenait l'exécution des bas-reliefs et des statues d'or et d'argent : il s'agissait de réunir dans ces armures de parade la richesse à la légèreté, et dans les travaux d'orfévrerie, de produire des pièces d'une grande dimension en leur donnant le moins de poids possible ; rien ne pouvait mieux satisfaire à cette double condition que le travail au repoussé.

Durant tout le moyen âge, les bas-reliefs, les statues, les vases d'or et d'argent ont presque tous été travaillés au repoussé et ciselés ensuite. Le moine Théophile, qui vivait au XIIe siècle, nous l'apprend dans son *Essai sur divers arts*[1], et nous

(1) Le moine Théophile a écrit un traité, généralement connu sous

savons, par le traité sur l'orfévrerie de Benvenuto Cellini, que ce procédé était seul en usage parmi les orfévres de son temps,

le titre de *Diversarum artium schedula,* dans lequel il a décrit les procédés de divers arts cultivés au moyen âge. On conçoit tout l'intérêt qui doit s'attacher à un pareil livre, au moment surtout où l'on s'occupe plus que jamais de cette curieuse époque.

On compte six manuscrits seulement de cet ouvrage : il n'était donc connu que de quelques savants, et n'avait été publié qu'incomplétement dans le siècle dernier, en Allemagne, par Lessing, et à Londres, par Raspe, lorsque M. le comte de L'Escalopier, après avoir colligé avec soin les variantes de tous les manuscrits subsistants, en a publié en 1843 une édition aussi complète qu'on pouvait la donner, avec la traduction en regard du texte.

Il était impossible, à moins d'avoir étudié à fond et pratiqué pour ainsi dire tous les arts différents dont s'occupe Théophile, de faire de sa *Diversarum artium schedula* une traduction irréprochable; mais bien qu'on puisse ne pas admettre certaines parties de l'interprétation donnée par M. de L'Escalopier au texte de Théophile, il n'en a pas moins rendu un immense service à la science archéologique en publiant ce curieux traité et en le traduisant. La publication seule du texte était une œuvre importante qui mérite les plus grands éloges.

Il serait bien nécessaire de savoir exactement à quelle époque le traité de Théophile a été écrit; mais il est dépourvu de toute révélation d'une date positive, et les érudits ont résolu très diversement cette grave question. Comme nous aurons souvent à citer la *Diversarum artium schedula*, nous avons dû examiner attentivement les diverses opinions qui se sont produites.

Ce traité se trouve rapporté par extraits dans une compilation des premières années du XIVe siècle, le *Lumen animæ;* il ne peut donc avoir été écrit postérieurement à la fin du XIIIe, tous les critiques sont d'accord sur ce point; mais la diversité des opinions s'établit sur l'époque antérieure de sa publication. Lessing, séduit par l'affinité philologique des noms propres *Theophilus* et *Tutilo*, a attribué la *Diversarum artium schedula* à un certain moine du couvent de Saint-Gall, appelé *Tutilo*, qui vivait au IXe siècle, sans que rien pût militer en faveur de cette haute antiquité du livre; Raspe, Morelli, Lanzi, Emeric David, et MM. de Montabert, Léclanché et Batissier, datent l'ouvrage du Xe ou du XIe siècle. Mais aucun de ces auteurs n'a motivé son opinion, regardant, on ne sait pourquoi, la question comme hors de doute et résolue. M. J. Marie Guichard, dans l'introduction qui précède la traduction de M. de L'Escalopier, a été d'un avis contraire.

en France et en Italie ; lui-même n'en employait pas d'autre dans la fabrication des bijoux, des vases, des figurines d'or et

Après avoir discuté les opinions émises avant lui, après avoir interrogé le texte, il a pensé que la publication d'un traité où le peintre, le verrier, le mosaïciste, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, l'orfévre et le joaillier viennent chacun puiser des instructions, ne pouvait être un fait isolé ; qu'elle n'a pu avoir lieu qu'à une époque de renouvellement et de renaissance ; que tel a été le caractère des XIIe et XIIIe siècles, et qu'on devait reporter à ce temps l'ouvrage de Théophile. M. Guichard ajoute qu'en comparant les textes de Théophile avec les travaux des artistes aux XIIe et XIIIe siècles, on aperçoit bientôt une conformité parfaite entre la doctrine du maître et les productions des élèves.

M. l'abbé Texier, dans son *Histoire de l'orfévrerie au moyen âge*, a traité la question. Examinant le livre de Théophile en ce qui concerne la peinture sur verre, le savant archéologue estime que ce moine artiste possédait toute la pratique des verriers de la première moitié du XIIIe siècle, et qu'il devait être leur contemporain.

De même que Lessing, en fixant au IXe siècle la publication du traité de Théophile, avait été beaucoup trop loin, ne serait-ce pas la placer trop près de nous que de la dater du milieu du XIIIe siècle ? Souvent, en effet, on reconnaît dans certains procédés de Théophile une naïveté qui n'annonce pas une pratique fort avancée. Pour la peinture sur verre, il ne connaît qu'un seul émail, et il ne semble pas avoir eu connaissance du verre rouge doublé d'une couche de verre blanc, qui cependant commençait à être en usage au XIIIe siècle. (*Peinture sur verre,* par M. Bontemps, 1845, p. 27.) Lorsqu'il veut simuler des pierreries sur les croix, les nimbes, les livres, les bordures de vêtements, toutes choses qu'il rend par du verre jaune-clair, pour imiter l'or, il emploie de petits fragments de verre coloré en bleu ou en vert qu'il fixe sur le verre jaune, avec de la couleur d'émail un peu épaisse, la cuisson faisant ensuite adhérer ces fragments sur le fond du verre jaune.

D'un autre côté, à l'appui de cette opinion que Théophile a écrit au XIIIe siècle, on a cru voir des fenêtres-ogives dans les *fenestræ productæ* dont il parle au chapitre LIX du livre III, en enseignant la fabrication de l'encensoir par le procédé du repoussé. Mais si l'on veut faire attention dans quelles circonstances Théophile prescrit de faire sur l'encensoir ces *fenestræ productæ,* on verra qu'elles doivent être placées entre des colonnettes qui, cantonnant les angles de tours carrées, devaient être resserrées dès lors l'une contre l'autre, et ne pouvaient admettre

d'argent; il ne fondait que les anses des vases, le bec des aiguières et quelques autres pièces de rapport.

dans leur entre-colonnement que des fenêtres étroites et allongées : ces mots *fenestræ productæ* n'ont pas dû exprimer autre chose et ne doivent pas se rapporter au mode d'amortissement de l'arcade. On trouve au surplus dans le chapitre LX quelque chose de plus positif : il s'agit là de la fabrication de l'encensoir fondu. Théophile veut que le sommet de l'encensoir présente plusieurs étages de tours, et dans celle qui est la plus élevée il prescrit de faire des fenêtres longues et arrondies : *in superiori vero turri, quæ gracilior erit, facies fenestras longas et rotundas.* Il n'y a pas là d'ambiguïté, et ce sont bien des fenêtres plein cintre dont le moine artiste prescrit l'emploi : nous voilà donc reportés au XIIe siècle.

On peut encore tirer de la *Diversarum artium schedula* un argument contre l'opinion que Théophile vivait au XIIIe siècle. Dans sa préface, il ne cite, parmi les peuples de l'Occident, que les Allemands pour leur habileté à travailler les métaux. En effet, au XIe siècle, les Allemands étaient les seuls dans l'Europe occidentale en possession des procédés de l'art du fondeur en bronze. A cette époque, ils avaient produit les portes de la cathédrale d'Augsbourg et le tombeau de Rodolphe de Souabe. Dans le second quart du XIIe siècle au contraire, Suger avait fait fondre des portes de bronze (*Lib. de rebus in adm. sua gestis*, § 27), et à la fin de ce siècle les Italiens avaient égalé, s'ils n'avaient surpassé les Allemands. Bonano, en 1180, fondait les portes du dôme de Pise, et, peu après, celles de Saint-Martin de Lucques ; Pietro et Uberto avaient exécuté avant 1198 celles de Saint-Jean de Latran. Ces travaux durent avoir du retentissement parmi les artistes, et si Théophile avait vécu au XIIIe siècle, il n'aurait pas attribué aux Arabes et aux Allemands seuls l'art de fondre et de travailler les métaux.

Parmi les raisonnements qui ont été tirés du livre de Théophile pour établir qu'il est antérieur au XIIIe siècle, on a dit que, bien que cet auteur se fût renseigné auprès des diverses nations sur les arts dans lesquels chacune excellait, il n'a pas fait mention des émaux de Limoges, qui étaient si en vogue au XIIIe siècle. M. Texier a répondu qu'on pouvait abriter la gloire des Limousins dans une lacune du manuscrit. Ceci ne détruit pas l'objection, qui nous paraît sérieuse. Il est vrai que plusieurs parties du manuscrit ont été perdues, la préface de Théophile nous en donne la preuve : il y annonce, en effet, qu'il traitera des procédés employés par les Italiens dans la sculpture de l'ivoire, et cependant, tel qu'il nous est parvenu, le livre de Théophile ne parle pas de cette partie de l'art. Mais aussi dans cette pré-

Tous les ouvrages de sphyrélaton étaient terminés au ciselet. Les bas-reliefs et la plupart des statuettes d'argent de la collection ont été exécutés par ce procédé.

On a fait également des bas-reliefs en cuivre par le moyen du repoussé, principalement pour orner les devants d'autels et les reliquaires. On en verra deux spécimens dans la collection sous le n° 333.

Le sphyrélaton a encore été employé au XVIe siècle pour obtenir des figures et ornements en relief sur des plaques de fer qui étaient ensuite enrichies de fines damasquinures d'or et d'argent. Ces riches bas-reliefs de fer, rehaussés d'or, servaient à garnir les coffrets et à décorer certains meubles de

face qui résume en peu de mots tous les sujets dont l'auteur doit s'occuper, on ne voit pas figurer l'art de fabriquer les émaux champlevés. Cependant Théophile traite des émaux cloisonnés, dans la confection desquels excellaient, suivant lui, les Toscans. Comment, s'il avait écrit au XIIIe siècle, aurait-il négligé de faire mention des émaux qui se fabriquaient en France par un autre procédé, et dont la faveur était tellement grande à cette époque, qu'ils étaient recherchés dans toute l'Europe, et qu'on en rencontrait même jusqu'au fond de l'Italie? Les émaux cloisonnés, qui sont les seuls dont parle Théophile, ont joui d'une grande faveur au XIIe siècle; au XIIIe siècle, au contraire, ils n'étaient presque plus en usage.

Les Français n'ont pas été cependant oubliés par Théophile; s'il ne parle pas d'eux comme émailleurs, il fait mention de leur habileté dans la fabrication des vitraux; or, c'est dans le second quart du XIIe siècle que Suger († 1152) avait restauré en France l'art de la peinture sur verre; les plus belles verrières qui subsistent du XIIe siècle sont celles que le célèbre abbé a fait exécuter pour son église de Saint-Denis. Il n'est pas douteux que la réputation des Français dans ce genre de travail, au temps de Théophile, ne fût due à l'impulsion que Suger avait donnée à cette branche de l'art et aux magnifiques travaux qu'il avait fait faire; c'est ce qui doit avoir motivé les éloges du moine-artiste. Au XIIIe siècle on fabriquait des vitraux en Allemagne et dans les Flandres; les Français n'étaient plus seuls habiles en ce genre.

Nous pensons donc que Théophile ne devait pas vivre à une époque éloignée de celle de Suger, qu'il a peut-être été son contemporain, et qu'on ne risque pas de se tromper en supposant qu'il a écrit vers le milieu du XIIe siècle.

prix dans le genre de ceux que l'on désigne sous le nom de *cabinets*. La collection possède quelques-unes de ces plaques de fer sous les n°s 374, 375, 376 et 377.

§ IV. GLYPTIQUE.

L'art de graver des images sur des pierres dures, soit en creux (les intailles), soit en relief (les camées), remonte à la plus haute antiquité. C'est aux Égyptiens qu'on attribue la gloire d'avoir les premiers cultivé la glyptique. Les Grecs, auxquels ils avaient transmis leurs procédés, ont gravé des intailles et des camées avec une perfection à laquelle bien peu d'artistes des temps modernes ont pu atteindre. Ils apportèrent à Rome l'art de graver sur pierre, et le goût des pierres gravées y fut très prononcé pendant plusieurs siècles. Quelques artistes romains se livrèrent avec succès à ce genre de travail; ils sont loin néanmoins d'avoir égalé les Grecs.

Gravure sur pierres fines au moyen âge.

Dans les premiers siècles du christianisme on continua de graver sur pierres fines en Italie, et surtout à Constantinople. Les sujets des camées étaient souvent empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament[1]. Depuis l'invasion des barbares, les Byzantins, qui avaient conservé les traditions de l'art antique, paraissent s'être occupés seuls de la gravure sur pierres; cet art était tombé au XIe siècle dans une décadence complète à Constantinople[2].

Chez les autres peuples, on ne connaissait à peu près que les pierres antiques : Pepin scellait avec un Bacchus indien, Charlemagne avec un Sérapis[3], et il y a lieu de penser que durant le moyen âge jusque vers le commencement du XVe siècle, l'art de graver sur pierres était complétement tombé dans l'oubli chez tous les peuples de l'Occident. Les inventaires des rois et des princes du XIVe siècle, où nous puisons souvent des documents précieux sur les arts du moyen âge, en fournissent jusqu'à un certain point la preuve.

(1) D'AGINCOURT, t. II, p. 96. (2) *Idem, loc. cit.*
(3) MILLIN, *Dict. des beaux-arts*, t. I, p. 714.

Ainsi, dans l'inventaire de Charles V, de 1379[1], on trouve souvent l'énonciation de camées qui viennent décorer des pièces d'orfévrerie; mais les sujets qui y sont gravés ne se rattachent presque jamais à la religion chrétienne, comme cela aurait eu lieu sans aucun doute, d'après les usages du temps, si ces pierres avaient été gravées pour les pièces d'orfévrerie qu'elles décorent. Au f° 66 de cet inventaire on fait le relevé des *signets* (les sceaux) du roi, et voici comment celui dont il se servait habituellement est désigné : « Le signet du « roy, qui est de la teste d'un roy sans barbe et est d'un fin rubis « d'Orient ; c'est celui de quoi le roy scelle les lettres qu'il « escript de sa main. » Plus bas, au f° 78, on décrit « les « anneaulx à camahieux estant en un autre coffre dont le roy « porte la clef : ung camahieu où il y a ung lyon couchant, assis « (enchâssé) en une verge d'or néellée. —Ung autre camahieu à « une teste de femme, assis en une verge d'or toute plaine. — « Ung autre petit camahieu d'un enffant à elles (ailes) acropy. » A cette description on ne peut méconnaître des pierres antiques ; la dernière ne reproduisait-elle pas la figure de Cupidon?

Au f° 63 du même inventaire on trouve un anneau dont le camée représente un sujet chrétien ; il est ainsi désigné : « Annel des vendredis, lequel est néellé et y est la croix « double noire de chacun costé, où il y a ung crucifix d'un ca- « mayeux, saint Jean et Notre-Dame et deux angeloz sur « les bras de la croix, et le porte le roy continuellement les « vendredis. » Ce camée provenait sans doute de l'école byzantine. Les bagues du roi Charles V et surtout ses sceaux reproduiraient tous des sujets pieux ou sa propre image, s'il avait eu sous la main des artistes exercés à graver les pierres fines.

On connaît d'ailleurs un grand nombre de châsses et d'instruments du culte des diverses époques du moyen âge qui sont enrichis de camées antiques. Les aurait-on employés dans ces temps d'austère piété, si l'on avait pu les remplacer par d'autres pierres?

L'inventaire de Charles VI, fait vingt ans plus tard que

(1) Ms. Bibl. roy., n° 8356.

celui de Charles V, constate aussi la présence de beaucoup de camées à sujets profanes [1].

Comme on le voit, les camées portaient au XIVe siècle le nom de camaïeu. Ce nom se perpétua durant tout le XVIe; on le retrouve dans tous les inventaires du temps [2], et c'est de là qu'on a donné le nom de camaïeu aux peintures monochromes et à celles de deux ou trois couleurs dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle.

Gravure sur pierres fines au XVe siècle et au XVIe.

La glyptique reparut de nouveau au XVe siècle en Italie, mais elle ne commença à produire de bons fruits, suivant Vasari, que sous les papes Martin V († 1447) et Paul II († 1464). L'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient et la prise de Constantinople peuvent être regardées comme les principales causes de la renaissance de cet art. Ces événements ayant forcé les artistes grecs de se réfugier en Italie, les graveurs sur pierres, bien qu'ils ne fussent plus que des ouvriers grossiers et ignorants, y portèrent les procédés mécaniques de leur profession, et cela fut suffisant. Du moment que ces procédés furent connus, la glyptique, en présence des grands artistes qui illustraient alors la péninsule italique, devait aussitôt sortir de l'état d'avilissement dans lequel elle était plongée. Laurent de Médicis et Pierre son fils, tous deux passionnés pour les camées antiques, en composèrent une nombreuse collection, et appelèrent à Florence les meilleurs maîtres de ce temps.

C'est à cette école que se forma Giovanni, qu'on surnomma *delle Corniole* (des cornalines). Il doit être regardé comme le premier restaurateur de la glyptique. Bientôt il eut pour concurrent le Milanais Domenico, qui reçut le surnom *de' Cammei* (des camées). On peut citer à côté de ces artistes Michelino, le peintre Francesco Francia et l'habile orfévre de Milan Caradosso.

Le XVIe siècle est l'époque la plus florissante de cet art. Il serait beaucoup trop long de nommer tous ceux qu'il a illus-

(1) Ms. Bibl. roy., fonds Mortemart, n° 76.
(2) Not. dans l'invent. de Henri II, de 1560. Ms. Bibl. roy., n° 9501.

très : Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, Valerio Vicentino, Matteo dal Nassaro de Vérone, Alessandro Cesari, Jacopo Caraglio de Vérone et Luigi Anichini de Ferrare, sont les plus fameux.

Matteo dal Nassaro, qui vint en France à la suite de François Ier, y apporta le goût de la gravure sur pierres fines. Coldoré fut le premier Français qui se distingua dans la glyptique; il florissait à la fin du XVIe siècle.

L'art de la gravure sur pierres déchut beaucoup dans le XVIIe siècle, et fut même si peu cultivé, que plusieurs procédés se perdirent. Le XVIIIe siècle vit paraître des artistes d'un grand mérite; Joseph Pichler († 1790), le plus célèbre de tous, s'est élevé jusqu'à la hauteur des graveurs de l'antiquité.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur la glyptique, qui ne se rattache qu'indirectement aux monuments de la vie privée. La glyptographie embrasse un autre ordre d'idées; elle demande des connaissances très variées, de longues études, et suffit dès lors à elle seule pour occuper tous les loisirs d'un amateur, de même que la réunion de séries de pierres gravées doit absorber toutes ses ressources.

Un certain nombre de pierres gravées ont été ajoutées cependant à notre collection par ces deux motifs, qu'elles entrent comme objet d'ornementation dans les bijoux, dans les vases, dans certains petits meubles de luxe, et qu'elles reproduisent souvent des portraits, qui sont toujours des monuments de la vie privée.

On trouvera dans la collection quelques camées byzantins, des intailles et des camées du XVIe siècle; on doit y remarquer surtout, sous le n° 415, le portrait de Buona Sforce, fille de Jean Galeas Marie Sforce, duc de Milan, qui épousa Sigismond, roi de Pologne. Ce beau camée, signé *Jacobus Veronensis*, est de la main de Jacopo Caraglio, qui, après avoir été un graveur au burin des plus distingués, se mit à graver sur pierres fines, et produisit en ce genre des ouvrages bien supérieurs à ses estampes. Il s'était attaché au roi de Pologne[1].

(1) VASARI, *Vie de Marc-Antoine.*—CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 395.

Bien que la glyptique ne comprenne ordinairement que la gravure des camées et des intailles, nous avons cru devoir y rattacher les bustes et les figurines en pierres fines que renferme la collection. On se sert en effet, pour exécuter ces sculptures, de procédés analogues à ceux qu'emploient pour les camées les artistes graveurs en pierres fines.

PEINTURE ET CALLIGRAPHIE.

§ Ier. NOTIONS GÉNÉRALES.

La peinture n'a jamais cessé d'être cultivée pendant tout le cours du moyen âge. A Constantinople, sous Justinien, et après la destruction de l'iconomachie, sous Basile le Macédonien et ses successeurs, les églises furent enrichies des peintures et des mosaïques les plus brillantes. En France, Childebert Ier fit couvrir de peintures les murs de Saint-Germain des Prés ; Charlemagne prescrivit par une loi de peindre les églises sur toute leur surface ; Adrien Ier et Léon III en Italie suivirent le mouvement imprimé par ce grand homme. Si deux causes opposées, le faste, qui multipliait les tentures et les tapis, et l'esprit de réforme, qui repoussait toute espèce de décoration, vinrent au XIe siècle réprimer l'élan donné à la peinture murale, Suger, au XIIe, en ramena le goût en France par les peintures dont il fit embellir l'intérieur de la basilique de Saint-Denis, tandis qu'en Italie, Calixte II († 1124), à peu près à la même époque, ornait de peintures l'oratoire et la salle d'audience qu'il faisait construire à Saint-Jean de Latran.

La peinture est appliquée au moyen âge à l'ornementation des meubles.

La peinture, qui avait pris ainsi un immense développement dans la décoration des monuments de l'architecture, fut également appliquée en Occident à l'ornementation des meubles et ustensiles domestiques. Théophile, ce moine du XIIe siècle qui, dans sa *Diversarum artium schedula*, nous a laissé de si précieux renseignements sur les arts industriels de son temps,

nous en fournit un document positif dans les chapitres XXII et suivants du livre Ier de son Traité, où il enseigne la manière d'enrichir de sujets peints les selles de cheval, les litières, les pliants et les siéges.

On a produit aussi durant le moyen âge de petits tableaux domestiques à sujets de piété, que le pèlerin et le voyageur renfermaient dans des diptyques, pour pouvoir les transporter dans leurs voyages.

Le temps a détruit tous ces meubles enjolivés de peintures, et c'est à peine s'il reste encore quelques-uns de ces petits tableaux portatifs. Quant aux peintures monumentales, qui couvraient les murs de tant d'églises, elles ont subi un anéantissement presque complet, soit par la destruction des édifices, soit par la manie du badigeon, qui en a laissé à peine quelques vestiges dans ceux qui sont encore debout. On ne pourrait donc se former une idée de la peinture au moyen âge, si elle n'eût été appliquée à enrichir les monuments de la vie privée que les hommes ont le mieux conservés, les manuscrits.

§ II. CALLIGRAPHIE.

Les livres sont en effet les compagnons les plus indispensables de la vie intérieure, et les livres de prière ont été pendant plusieurs siècles du moyen âge la seule lecture d'un grand nombre d'hommes : aussi le lettré, l'homme religieux se sont-ils plu de tout temps à embellir ces livres, délassement et consolation de leur existence.

Ornementation des livres dans l'antiquité.

Le goût pour l'ornementation des manuscrits existait déjà dans l'antiquité : Marcus Varron mérita les éloges de Cicéron pour avoir retracé dans ses livres les effigies de plus de sept cents personnages célèbres[1] ; Senèque, dans son traité *De tranquillitate animi*[2], parle de livres ornés de figures, et Martial[3] adresse des remerciements à Stertinius, lequel avait placé dans sa bibliothèque le portrait du poëte.

Aucun de ces livres illustrés de l'antiquité n'est parvenu jusqu'à nous, et les plus anciens monuments subsistants de

(1) PLINE, lib. XXXV, c. II. (2) Cap. IX.
(3) Lib. IX, in præf. et epigr. 1.

la calligraphie sont probablement les comédies de Térence, du IVe siècle, et le Virgile du Ve, qui appartiennent à la bibliothèque vaticane.

Dans les premiers siècles du moyen âge.

La religion chrétienne donna un grand développement à l'ornementation des livres. Constantin protégea efficacement la calligraphie, en fondant à Constantinople une bibliothèque, où furent déposés les livres sacrés. Ses successeurs, jusqu'aux empereurs iconoclastes, continuèrent à lui donner des encouragements. Si Léon l'Isaurien, au VIIIe siècle, fit brûler, en haine des images, une grande partie des livres rassemblés à Constantinople par ses prédécesseurs, Basile le Macédonien, au IXe siècle, Léon le Philosophe, Constantin Porphyrogénète, au Xe, et l'impératrice Eudoxie, au XIe, se déclarèrent les protecteurs de la miniature calligraphique, et firent exécuter de très beaux manuscrits.

En Occident, Charlemagne et Charles le Chauve, son petit-fils, favorisèrent la transcription et l'embellissement des manuscrits. Le magnifique évangéliaire de la bibliothèque du Louvre et les belles bibles de Charles le Chauve, conservées à Rome dans le cloître de Saint-Caliste, et à Paris dans la Bibliothèque royale, témoignent de la haute protection que ces princes accordèrent à l'illustration des manuscrits.

Pour les arts, en général, et surtout pour la calligraphie, le Xe siècle est l'époque la plus désastreuse ; les manuscrits de ce temps sont rares, et ceux qui subsistent encore annoncent une décadence complète de la peinture. Ceux du XIe siècle présentent peu d'amélioration.

Aux XIIe et XIIIe siècles.

A partir de 1150 environ, une nouvelle et heureuse impulsion se fait sentir. Le dessin acquiert de la précision, de la fermeté et une certaine naïveté d'expression. Néanmoins un trait noir marque les contours, arrête la forme des principaux détails et limite partout les teintes diverses du coloris. On commence à abandonner ces fantaisies bizarres, ces figures grotesques, qui, mêlées à des rinceaux, à des entrelacs, autour des lettres initiales, formaient le plus souvent la seule ornementation des livres dans le siècle précédent ; les encadrements calligraphiques prennent moins de développement.

Dès cette époque, les artistes ne font plus aucun emprunt au style de l'antiquité ; on reconnaît dans leurs productions la présence d'inspirations et d'affections toutes nouvelles. La nature qu'ils ont sous les yeux leur sert de guide ; ils puisent leurs ornements dans le règne végétal, et revêtent leurs personnages, sauf le Christ, la Vierge et les apôtres, du costume contemporain. L'or est encore généralement employé dans les fonds.

La peinture continue à faire des progrès jusqu'à la fin du XIIIe siècle ; cependant le dessin, qui accuse trop fortement les articulations, tombe dans la sécheresse. On commence alors à remplacer les fonds d'or, soit par des fonds de couleur damassés de dessins d'or, soit par des fonds qui présentent une mosaïque chatoyante d'un joli effet.

Bientôt, vers le commencement du XIVe siècle, la peinture subit une notable amélioration. La plume n'a plus besoin d'assurer le tracé du dessin, le pinceau seul est employé ; les motifs sont pleins de grâce, et l'exécution, quoique timide encore, est toujours d'une délicatesse achevée. Les visages acquièrent plus de finesse et d'expression. Les peintres substituent d'abord aux fonds d'or et de marqueterie des détails d'intérieur dont la disposition présente déjà de la profondeur, et peu après, se sentant plus maîtres de leur art, ils s'essaient dans la perspective linéaire et aérienne, et donnent des paysages pour fonds à leurs compositions. Les pages sont embordurées ordinairement de riches rameaux qui étalent sur les marges leurs délicats feuillages d'or et de couleur. Les initiales commencent à devenir le cadre de petits tableaux ; cependant elles sont souvent tracées en or sur fond coloré, ou en couleur sur fond d'or, et relevées par des traits disposés en fines arabesques. Au XIVe siècle.

Charles V et ses frères, les ducs de Berri et de Bourgogne, ont accordé une protection toute particulière à la peinture calligraphique en France et dans les Flandres. Ces princes consacrèrent des sommes considérables à l'exécution d'admirables manuscrits, qui, parvenus jusqu'à nous, sont aujourd'hui pour eux un titre de gloire.

Au xve siècle.

Au xve siècle, l'art du miniaturiste fait de nouveaux progrès ; les peintres prennent une manière libre et naturelle, les contours des figures ont de la souplesse et de la grâce. Le choix et la disposition des sujets, l'amélioration des formes, le bon goût des ornements signalent la marche de cet art vers sa perfection. Les fonds d'or ou de marqueterie ne reparaissent plus, et font place à des paysages, à des intérieurs d'une ordonnance profonde, ménagée avec entente parfaite de la perspective ; les draperies se font remarquer par un agencement naturel que motive l'action des personnages. Les ornements qui entourent les pages sont d'une richesse achevée ; les figures capricieuses reparaissent au milieu d'un élégant feuillage, relevé de fleurs et de fruits.

L'invention de l'imprimerie était appelée à porter un coup funeste à la calligraphie. Cependant les belles productions des artistes contemporains avaient tellement éveillé le goût pour l'ornementation des manuscrits, que non-seulement on continua à en faire illustrer, mais encore les premiers imprimeurs cherchèrent à parer leurs livres des transmissions pittoresques du luxe calligraphique.

Aux xvie et xviie siècles.

Au commencement du xvie siècle la miniature était en possession de toutes ses ressources ; et comme si l'on eût voulu faire regretter à jamais la calligraphie, que la typographie et la gravure allaient proscrire, on fit ornementer des manuscrits avec un tel luxe et par des artistes d'un tel mérite, que les princes seuls purent désormais se procurer cette jouissance.

Sous Louis XIII et sous Louis XIV, on décora encore quelques livres de riches peintures, dernières étincelles d'un art qui, durant tant de siècles, avait brillé d'un si vif éclat [1].

Les miniatures des manuscrits ne furent longtemps considérées que comme des ornements propres à en augmenter la

(1) Renfermé dans les limites d'une introduction, nous n'avons pu donner qu'un aperçu très imparfait de l'histoire de la calligraphie. On peut consulter, sur cette branche intéressante de l'art, le grand ouvrage de M. le comte Bastard, celui de M. Paulin Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, et les excellents articles de M. l'abbé Cahier, dans les *Annales de philosophie chrétienne*, t. XIX.

Les miniatures des manuscrits sont des documents pour l'histoire.

valeur. Montfaucon a reconnu le premier qu'elles pouvaient servir de documents historiques, soit pour la connaissance des faits, soit pour l'indication des costumes et des usages de nos pères. Cependant peu de personnes après lui s'en étaient occupées sous ce point de vue; mais depuis trente ans environ, qu'on s'est mis à étudier ce moyen âge tant décrié pendant trois siècles, on s'est convaincu qu'avec le secours de ces miniatures il était possible d'arriver à reconstituer l'histoire domestique et populaire de nos ancêtres. La naïveté des artistes calligraphes les ayant conduits depuis le XIe siècle à copier ce qu'ils avaient sous les yeux, et à donner à toutes leurs compositions, quels qu'en fussent les sujets, une teinte contemporaine, il fut démontré qu'on devait retrouver dans leurs petits tableaux les costumes, les armes, les ustensiles, les meubles, et même les usages et les cérémonies civiles et religieuses de leur époque. On y rencontre des portraits de personnages illustres, dont les traits nous seraient restés inconnus si les calligraphes ne s'étaient chargés de nous les transmettre. Il arrivait très souvent, en effet, que la personne pour laquelle on exécutait un manuscrit à miniatures y faisait reproduire son portrait : c'est ainsi que la figure de Charles V, en costume royal, se trouve peinte en tête du manuscrit que nous avons souvent cité de l'inventaire de ses joyaux.

A ces considérations, qui devaient faire comprendre les manuscrits parmi les documents les plus essentiels à l'étude de la vie privée des anciens temps, on doit ajouter qu'ils ont été le refuge de l'art de nos vieux peintres, et que c'est dans les travaux subsistants de la miniature calligraphique qu'il faut chercher l'histoire des développements de l'art, à partir de l'époque chrétienne. Posséder des manuscrits à miniatures du moyen âge, c'est réellement posséder une galerie de tableaux de cette époque, la seule qu'on puisse se procurer.

La valeur qui s'attache à ces précieux monuments ne permet pas d'en recueillir un grand nombre; la collection cependant en possède quelques-uns des meilleures époques, depuis le milieu du XIVe siècle jusqu'au temps de Louis XIV. Le grand missel in-folio, n° 646, exécuté pour Jacques Juvenal

des Ursins, vers 1450, peut passer pour une encyclopédie complète du xve siècle, dont il reproduit les costumes, les meubles, les armes, les cérémonies civiles et religieuses.

§ III. PEINTURE SUR VERRE.

Les vitraux du moyen âge qui subsistent, malgré tant de causes de destruction, peuvent encore fournir des notions précieuses à l'histoire de l'art durant cette période ; mais ce n'est ni dans les collections privées, ni même dans les musées publics qu'on peut se livrer à l'étude de la peinture sur verre. Ceux que cette étude intéresse doivent visiter les cathédrales qui conservent encore à peu près intacts ces grands tableaux transparents dont l'effet est si prodigieux. Cependant, comme au xve siècle la peinture sur verre, cessant d'appartenir exclusivement aux églises, vint à décorer les fenêtres des châteaux, des édifices publics et même celles des manoirs de la bourgeoisie opulente, elle se rattachait par là jusqu'à un certain point aux monuments de la vie privée ; quelques-unes de ses productions ont ainsi trouvé place dans notre collection. Nous devons donc parler de cet art, presque complétement abandonné pendant plus de deux siècles, et que de nobles efforts, tentés depuis quelques années, promettent de rendre bientôt à toute sa splendeur.

Des vitres dans l'antiquité.

La fabrication du verre remonte à la plus haute antiquité ; mais les anciens, qui savaient si bien teindre le verre de diverses couleurs, le façonner en vases de toutes sortes, le faire entrer par petits cubes dans la composition des mosaïques, pouvaient-ils le disposer en feuilles ? A quelle époque commença-t-on à faire usage du verre pour clore les fenêtres ? Telles sont les premières questions que se sont adressées les auteurs qui ont traité de l'histoire de la peinture sur verre. Pour les résoudre, ils n'avaient eu, jusque dans ces derniers temps, que des textes peu nombreux et dont l'interprétation était controversée. Ceux qui voulaient faire remonter l'usage des vitres au premier siècle de l'ère chrétienne tiraient leurs

inductions d'un passage de Senèque[1], et de la narration que le Juif Philon nous a laissée de la réception que lui fit l'empereur Caligula[2]. Plusieurs philologues soutenaient au contraire que les quelques mots de Senèque et de Philon, qu'on voulait rapporter aux vitres, devaient s'entendre d'une pierre transparente, d'une espèce de talc, ou d'une coquille translucide dont les anciens fermaient leurs fenêtres. Levieil, peintre sur verre, qui nous a laissé un ouvrage très étendu sur l'art qu'il cultivait[3], quelque jaloux qu'il soit de voir remonter au plus haut possible l'art de la peinture sur verre, reconnaît qu'il ne peut s'autoriser des passages invoqués de Senèque et de Philon, à cause de l'incertitude de leur interprétation. Langlois, qui a écrit un essai sur la peinture sur verre, n'admet pas non plus que l'usage de clore les fenêtres avec des vitres ait existé avant le IIIe siècle[4].

Pour cette époque, il n'y avait aucune incertitude. Lactance, écrivain ecclésiastique du commencement du IVe siècle, saint Jérôme, dans son commentaire sur le chapitre XLI d'Ézéchiel, Prudence dans ses poésies, parlaient de l'emploi du verre pour clore les fenêtres, dans des termes qui ne pouvaient laisser de doute sur leur usage au temps où ils écrivaient[5].

Winkelmann s'était prononcé en faveur de la première opinion, en affirmant qu'il avait vu des fragments de vitres à la fenêtre d'une maison d'Herculanum[6]. Les nouvelles découvertes faites depuis le temps où Winkelmann écrivait sont venues à l'appui de son opinion. On a trouvé dans les fouilles de Pompéi des fragments de vitres et des châssis qui sont conservés au musée des *Studj* à Naples[7].

(1) SENÈQUE. « *Quædam nostrâ demum prodiisse memoriâ scimus, ut speculariorum usum, perlucente testâ clarum transmittentium lumen.* » Epist. 90.

(2) PHILON, *Opera grecæ-latina*. Paris, 1640.

(3) *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, in-f°, 1774, p. 10.

(4) *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*. Rouen, 1832, p. 5.

(5) Citations de Levieil, qui rapporte les textes p. 11.

(6) *Monum. inédits*, f° 17, t. I, p. 267.

(7) MAZOIS, *Antiq. de Pompéi*, 3e partie, p. 77, 1re partie, p. 54.

Les anciens savaient parfaitement colorer le verre ; nous citerons, en traitant de la verrerie, les documents qui établissent ce fait. La collection d'ailleurs possède des vases de verre antique qui présentent les plus belles couleurs ; rien ne s'opposait donc à ce qu'ils pussent colorer le verre à vitres, comme celui avec lequel ils confectionnaient ces vases ; néanmoins les fragments de vitres antiques qui ont été découverts jusqu'à présent sont blancs.

Emploi du verre coloré dans les fenêtres des églises.

Il est certain toutefois que, du moment où le christianisme triomphant se fut emparé des basiliques pour les faire servir aux cérémonies du culte, les fenêtres de ces nouveaux temples furent garnies de verre coloré. Émeric David, à l'appui de cette opinion qu'il partage, traduit ainsi deux vers de la description que Prudence nous a laissée de la basilique de Saint-Paul hors les murs bâtie par Constantin : « Dans les fenêtres « arrondies se déploient des vitraux de diverses couleurs ; « ainsi brillent les prairies ornées des fleurs du printemps [1]. »

Si l'on a pu contester la fidélité de la traduction et voir des mosaïques dans le *hyalo insigni varie* de Prudence, pour rapporter à un temps plus rapproché l'emploi des verres de couleur dans les églises, les écrits de Grégoire de Tours ne peuvent laisser aucun doute sur l'existence des verrières de couleur au VIe siècle. Fortunat, évêque de Poitiers, son contemporain, vante aussi, en plusieurs endroits de ses poésies, l'éclat des verrières colorées [2].

Dans ces verrières éclatantes de diverses couleurs, il n'y avait encore aucune figure, aucun ornement peint sur le verre ; elles se composaient d'un grand nombre de pièces diversement colorées, teintes chacune uniformément dans la masse, coupées sur différents patrons et assemblées de manière à rendre des motifs. On ne doit les regarder que comme des mosaïques transparentes.

(1) *Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus :*
Sic prata vernis floribus renident.
PRUDENT. Περὶ Στεφάνων *hymn.* XII, v. 53 et 54. *Ed. Romæ*, 1788, t. I, p. 1199.

(2) LEVIEIL, ouvr. cité, p. 12.

Il y a en effet une grande différence entre colorer le verre et peindre dessus. Les verres colorés s'obtiennent en mêlant à la pâte en fusion, pendant la fabrication, certains oxydes métalliques qui communiquent à toute la pâte une couleur uniforme. Cette coloration n'est pas superficielle; elle existe dans toute la substance du verre, les matières colorantes s'étant intimement combinées par la fusion avec la masse vitreuse. Ce procédé produit ce qu'on appelle des verres teints, qu'il ne faut pas confondre avec les verres peints. Pour obtenir ceux-ci, on prend une table de verre translucide, incolore ou déjà teinte dans la masse, et sur l'une de ses surfaces ou sur toutes deux on rend le dessin et le coloris avec des couleurs vitrifiables. Ces couleurs, véritables émaux, sont le produit d'oxydes métalliques, qui donnent la coloration, mêlés et combinés avec des composés vitraux auxquels on a donné le nom de fondants. Ces fondants deviennent les véhicules des couleurs, et c'est par leur intermédiaire, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, que les matières colorantes sont fixées sur la table de verre et incorporées avec elle.

Verre teint et verre peint.

Le charme des brillantes mosaïques des verrières du premier âge du christianisme a dû naturellement amener le désir d'y tracer des figures et des sujets; mais la question de savoir à quelle époque on a commencé à peindre sur le verre avec des couleurs d'émail n'a pas été moins controversée que celle de l'emploi des verres pour clore les fenêtres.

A quelle époque remonte la peinture sur verre.

Anastase le Bibliothécaire, qui écrivait à la fin du IX[e] siècle, et qui s'est complu à étaler dans ses *Vies des papes* toutes les magnificences dont ils avaient décoré les églises, ne parle jamais de vitres peintes, mais seulement de vitres teintes en couleur. Ainsi lorsque, dans la vie de Léon III († 816), il rapporte que ce pontife fit garnir de vitres l'église de Saint-Jean de Latran, c'est dans des termes qui ne permettent pas de supposer l'existence d'une peinture quelconque sur les vitraux employés : *Fenestras de absidâ ex vitro diversis coloribus conclusit*[1]. Il faut donc déjà regarder comme à peu près établi que la peinture sur verre n'était pas connue au IX[e] siècle; car s'il

(1) ANASTASE LE BIBL., dans la vie de Léon III.

en avait été autrement, les papes, si jaloux de décorer les églises, n'auraient pas manqué d'accueillir avec transport ce nouveau moyen de les embellir, et Anastase aurait parlé de ce genre si splendide de décoration.

Le xe siècle a été en proie à tant de calamités, et les arts, privés presque partout de l'appui des princes, étaient alors tombés dans un tel état d'avilissement, qu'il n'est pas probable que cette époque ait pu donner naissance à une découverte aussi importante. Aussi Levieil[1], Alexandre Lenoir[2], Langlois[3] et M. de Caumont[4] ont exprimé cette opinion, que la peinture sur verre n'avait commencé à se montrer qu'au xie siècle. Émeric David, au contraire, a pensé que l'invention de la peinture sur verre devait remonter au règne de Louis le Débonnaire ou à celui de Charles le Chauve[5]. Mais, dans la note qui accompagne le passage où il émet cette opinion, il semble détruire toute la valeur de son argumentation en disant que « si l'art de peindre sur verre eût été connu du temps « de Charlemagne, les poëtes contemporains n'auraient pas « manqué de célébrer une invention si remarquable. » La même observation ne doit-elle pas s'appliquer au temps de Charles le Chauve? Eh bien! quel écrivain du ixe siècle ou même du xe a donc parlé de la peinture sur verre? Aussi Émeric David ne peut-il appuyer son opinion que sur un écrivain du xie siècle. L'historien du monastère de Saint-Benigne de Dijon, qui écrivait vers 1052, dit É. David, assure qu'il existait encore de son temps, dans l'église de ce monastère, un très ancien vitrail représentant le martyre de sainte Paschasie, et que cette peinture avait été retirée de l'église restaurée par Charles le Chauve[6]. Sans s'arrêter à discuter l'in-

(1) Levieil, ouvrage cité, p. 20. (2) *Musée des monuments français.*

(3) Ouvrage cité, p. 9.

(4) *Cours d'antiquités monum.*, t. VI, p. 465.

(5) *Hist. de la peinture*, éd. 1842, p. 79.

(6) Voici le texte du chroniqueur : « *Postea pro confessione deitatis sententiâ fuit multata capitali; ut quædam vitrea antiquitus facta, et usque ad nostra perdurans tempora, eleganti permonstrabat picturâ.* » *Chron. S. Benig. Divion.*, *apud* d'Achery, *Spicil.*, t. II, p. 383, c. ii.

terprétation donnée par É. David au texte sur lequel il s'appuie, ne peut-on pas dire que le moine de Saint-Benigne a appliqué le mot de peinture à une représentation exprimée par un assemblage de verres teints, et confondu, comme le fait très bien remarquer Alexandre Lenoir, l'art de teindre le verre avec celui de le peindre? M. Batissier, qui a publié récemment une excellente histoire du verre et des vitraux peints [1], partage l'opinion de É. David : il se fonde sur le traité de Théophile, la *Diversarum artium schedula*. Le savant moine a consacré trente-un chapitres de son livre à l'art des verriers et à la peinture sur verre, et si la publication de son traité remontait au IXe siècle ou même aux premières années du Xe, on pourrait en tirer cette conséquence, que la peinture sur verre devait exister dès le temps de Charles le Chauve. Aussi, pour se servir d'une autorité aussi imposante que celle de Théophile, M. Batissier est-il obligé d'admettre que ce moine écrivait à la fin du Xe siècle, et encore qu'il ne parle pas de la peinture sur verre comme d'une invention nouvelle [2]. Mais nous avons dit plus haut [3] que, depuis qu'on a fait une étude plus approfondie du livre de Théophile, on pense généralement qu'il n'a pu être écrit antérieurement au XIIe siècle. Ce traité ne saurait donc être invoqué en faveur de l'opinion qui ferait remonter la découverte de la peinture sur verre au milieu du IXe siècle.

Ne doit-on pas supposer plutôt que cette admirable invention n'a pu se produire que dans un temps de renaissance ; à une époque où les hommes, sortis des agitations du Xe siècle, et n'étant plus dominés par la terreur de la fin du monde, qui avait paralysé toute activité, toute industrie, s'élançaient vers une vie nouvelle ; à une époque où les hommes, de quelque condition qu'ils fussent, unissaient à l'envi leurs efforts pour édifier, restaurer et embellir les temples consacrés au Seigneur ; à une époque enfin où l'art s'ouvrait de nouvelles

(1) Elle est insérée dans le *Cabinet de l'amateur*, t. II.
(2) Le *Cabinet de l'amateur*, t. II, p. 87.
(3) *Voir* plus haut, p. 62.

voies, se créait un nouveau style, et s'efforçait d'étaler aux yeux des œuvres originales, étrangères à ce qui avait paru jusqu'alors? Il est de fait au surplus, et cela est reconnu par tous les archéologues, qu'on ne connaît aujourd'hui aucune vitre peinte qui puisse avec certitude être reportée au delà du XIIe siècle. Il faut donc s'arrêter à cette opinion que la peinture sur verre n'a dû prendre naissance qu'au XIe siècle.

Vitraux au XIIe et au XIIIe siècle.

Les vitraux du XIIe et ceux du XIIIe siècle ont à peu près le même caractère. Ils sont composés de petits médaillons historiés de différentes formes, symétriquement distribués sur des fonds de mosaïque de verre de couleur empruntés aux siècles précédents. Ces fonds présentent des compartiments, soit en carré, soit en losange, remplis de fleurs à quatre pétales, de trèfles et d'autres ornements; ils sont encadrés dans des bordures très variées, qui offrent souvent des feuilles recourbées en crochet et des entrelacs sur lesquels s'épanouissent des palmettes de différentes sortes. Les sujets des médaillons sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau-Testament, ou bien encore aux histoires légendaires des saints. Les linéaments principaux du dessin, soit dans les sujets, soit dans les fonds, sont dessinés par des filets de plomb qui encadrent et réunissent ensemble toutes les pièces de verre, ordinairement teintes, très rarement incolores, dont se compose un vitrail. Sur ces pièces de verre, toujours d'assez petite dimension, les plis des draperies, les détails des ornements sont rendus par une couleur bistrée ou rousse appliquée au pinceau. Quelques hachures de cette couleur indiquent les ombres. Les carnations elles-mêmes ne sont pas exprimées par une couleur d'application; un verre légèrement teinté en violet en forme le fond, et les traits sont indiqués avec cet unique émail bistré. A la fin du XIIe siècle cependant, un modelé en bistre, exécuté avec ce même émail, parvient à produire un rendu plus détaillé, et des hachures, enlevées en clair sur un fond de couleur, produisent un effet lumineux très heureux; en sortequ'avec une seule couleur d'émail les peintres verriers arrivent à obtenir trois teintes différentes [1]. Bientôt dans

(1) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XX.

quelques verrières, au lieu de petits médaillons à sujets, on peint des figures isolées de plus grande proportion qui se détachent sur un fond mosaïqué.

Ce qui fait surtout estimer les verrières des XIIe et XIIIe siècles, malgré leur imperfection sous plusieurs rapports, c'est l'harmonie qui règne entre elles et l'ensemble de l'édifice auquel elles appartiennent. A quelque distance qu'on les examine, on est frappé de l'élégance de la forme et du prestige de la couleur. Le verrier n'a pas eu l'intention de faire une œuvre à part; il s'est peu préoccupé de rendre la nature avec exactitude; son but a été de concourir, sous la direction de l'architecte, à l'ornementation du monument, et il n'a jamais manqué d'y parvenir par l'agencement de couleurs harmonieusement distribuées, qui, tout en brillant du plus vif éclat, répandent dans l'intérieur du temple un jour mystérieux qui ajoute à la sévérité grandiose de l'architecture. Cette entente de l'effet n'excluait pas la richesse des détails. Les mosaïques des fonds et les bordures qui les encadrent présentent des dessins toujours gracieux, d'une originalité charmante et d'une variété infinie. Les sujets sont empreints d'une naïveté touchante, qui n'exclut ni la vie ni le mouvement.

Technique des vitraux du XIIe siècle, d'après Théophile.

Théophile, dans les chapitres XVII, XVIII, XIX, XX et XXI du livre II de sa *Diversarum artium schedula*, nous apprend de quelle manière le peintre verrier dessinait ses compositions, comment il coupait le verre, comment il le peignait.

Sur une table de bois préalablement blanchie avec de la craie pulvérisée et délayée dans l'eau, l'artiste traçait d'abord à la règle et au compas la dimension exacte de la verrière ou du panneau de cette verrière qu'il voulait composer. Ceci fait, il dessinait au trait avec du plomb ou de l'étain, puis il repassait avec de la couleur rouge ou noire le sujet qu'il comptait représenter dans la verrière, ainsi que la bordure et les détails des ornements qui devaient la décorer, indiquant les ombres par des hachures, telles qu'elles devaient être reproduites par l'émail bistré. Il déterminait ensuite la couleur de chacune des parties de la composition, soit par de la couleur appliquée sur la table dans les différents compartiments que formait le dessin, soit

par une lettre de convention qui renvoyait à une couleur donnée. Le verrier, d'après ces indications, prenait alors autant de morceaux de verre teint qu'il y avait de compartiments différents dans le dessin ; et posant sur la table ces morceaux de verre, l'un après l'autre, à la place qu'ils devaient occuper, il traçait dessus, avec de la craie broyée dans l'eau, les contours extérieurs du dessin qui se laissaient voir au-dessous.

Les verriers ne connaissaient pas alors le moyen de couper le verre avec le diamant : on ne commença à en faire usage qu'au XVI[e] siècle. Pour découper tous ces morceaux de verre, on se servait d'une tige de fer rougie au feu ; on la promenait sur le tracé, qu'on avait soin d'humecter légèrement si le verre résistait à se fendre ; le verre ainsi divisé laissait-il quelques aspérités, on employait pour les enlever une espèce de pince ou de griffe de fer nommé grésoir (*grosarium ferrum*).

Tous les morceaux de verre ainsi découpés étaient alors reportés sur la table où le dessin se trouvait indiqué, chacun à la place qu'il devait couvrir, et le peintre, avec cette couleur d'émail bistré dont Théophile indique la composition dans son chapitre XIX [1], retraçait sur le verre les lignes du dessin

(1) Théophile indique ainsi la composition de l'émail employé à peindre le verre : « *Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea, donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri, et saphiri græci, terens singulariter inter duos lapides porfiriticos, et commiscens hæc tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus, qui sunt in tabula.* »

D'après ce texte, on reconnaît que l'émail de Théophile est composé, 1° comme matière colorante, d'oxyde de cuivre provenant de l'oxydation de ce métal obtenue dans un vase de fer ; 2° de deux fondants, l'un de verre déjà coloré par de l'oxyde de cuivre, l'autre de verre coloré en bleu (probablement par le safre dont la matière colorante est l'oxyde de cobalt). Ce mélange n'aurait produit qu'un émail bleuâtre ; mais le cuivre ayant été calciné dans un vase de fer, une certaine quantité de ce métal s'est transformée en oxyde rouge, qui,

et les ombres marquées sur cette table. Théophile enseigne au surplus à dégrader les tons avec cette seule couleur d'émail, de telle sorte qu'on puisse supposer qu'il y a trois couleurs différentes, et fait connaître quelques autres ressources des peintres verriers de son temps.

Lorsque la peinture d'émail, ainsi appliquée sur le verre teint, était sèche, on portait les pièces de verre dans le fourneau de cuisson. La cuisson opérée et le verre refroidi, les différents morceaux qui composaient le dessin étaient réunis de nouveau et joints ensemble par des tiges de plomb.

Au XIVe siècle, le peintre verrier essaie de copier la nature avec fidélité, et y réussit quelquefois. Il commence à chercher des effets de clair-obscur, à introduire des ombres et des reflets dans les ornements et dans les draperies ; les carnations ne sont plus exprimées par des verres teintés en violet, mais peintes sur des verres blancs, au moyen d'une couleur de grisaille rouge ; il leur donne un modelé qui se rapproche davantage de la nature. Les morceaux de verre deviennent plus grands, les plombs s'espacent, les grandes figures isolées se multiplient et prennent, dans la claire-voie des églises, à la fin du siècle, de grandes proportions ; ces figures sont placées sous des décorations architecturales, et se détachent, non plus sur un fond de mosaïque, mais sur un fond uni rouge ou bleu.

Vitraux au XIVe siècle.

La conséquence des progrès que fit le peintre verrier dans l'art du dessin fut qu'il s'efforça de créer une œuvre individuelle, sans négliger absolument cependant l'effet général que devait produire la verrière. S'il n'osa encore aborder une scène en grandes figures, soumise aux lois de la perspective, il abandonna toutefois les médaillons légendaires à sujets de petite proportion.

A ne considérer les verrières qu'au point de vue de la décoration monumentale, on peut dire que les tableaux de verre du XIVe siècle produisent un effet moins saisissant que les

mêlée avec le verre bleuâtre, a fourni cet émail brun-roussâtre que l'on remarque dans les verrières des XIIe et XIIIe siècles.

mosaïques à chaudes couleurs, relevées de médaillons historiés, des deux siècles précédents. Néanmoins les dispositions architecturales qui, au xive siècle, encadrent les figures, sont souvent aussi très favorables à la décoration de l'édifice dont elles semblent prolonger l'étendue. L'amélioration du dessin et du coloris est une large compensation d'ailleurs à l'effet mystérieux des verrières du xiiie siècle, et l'on peut regarder la fin du xive comme l'une des plus belles époques de la peinture sur verre.

Vitraux du xve siècle et de la première moitié du xvie.

Tous les arts se tiennent et marchent d'un pas à peu près égal. La peinture sur verre suivit les progrès de la peinture à l'huile pendant le xve siècle et la première moitié du xvie. La correction du dessin, le costume des personnages et le style de la composition servent surtout à déterminer l'âge des vitraux pendant ces cent cinquante années. La tendance des artistes verriers à produire des œuvres individuelles se fait sentir de plus en plus à partir du commencement du xve siècle. Les décorations, toujours empruntées à l'architecture du temps, qui encadrent les personnages et les sujets, s'accroissent chaque jour davantage et présentent une grande complication de lignes et d'ornements, souvent d'un très bel effet. Pendant une grande partie du xve siècle, des légendes peintes sur des phylactères expliquent les sujets, la plupart du temps par un verset tiré des saintes Écritures. Les tentures bleues ou rouges, figurées derrière les personnages, offrent des étoffes damassées d'une grande richesse. Les bordures sont rares, et quand il s'en trouve, ce sont des rinceaux de feuillages assez maigres, peints sur de longues bandes de verre. Les verriers arrivent à faire un grand usage des grisailles, qui laissent pénétrer beaucoup de jour dans l'intérieur des édifices, et ne produisent aucun de ces beaux effets des mosaïques colorées des xiie et xiiie siècles.

On commence, dans la seconde moitié du xve siècle, à peindre des édifices et des paysages en perspective. Au xvie, les artistes se montrent fort habiles à produire des sites gracieux, des lointains profonds, des arbres, des fruits et des fleurs. Les sujets tirés des légendes sont abandonnés; les

scènes de l'Évangile, les figures des apôtres, des prélats et des abbés dominent dans les compositions.

Du reste, les moyens d'exécution, durant toute cette période, furent à peu près les mêmes que dans les siècles précédents. Diverses améliorations furent néanmoins progressivement apportées aux anciens procédés. Dès le XIIIe siècle, et surtout au XIVe, on s'était servi d'un verre rouge doublé d'une couche de verre blanc, dont on tirait un bon parti. Suivant les exigences du dessin, on usait certains endroits du verre rouge, qui formait le fond des draperies, de manière à découvrir la couche de verre blanc, et, dans ces parties ainsi champlevées, on introduisait de nouvelles couches de verre diversement coloré, que l'on fixait au feu du moufle, et qui simulaient des franges et des broderies, ou bien encore des pierres précieuses. Au XVe siècle, on fit de ces verres doublés bleus, verts, violets, et l'on obtint ainsi de très beaux effets et une grande variété de tons juxta-posés, sans avoir besoin de se servir comme auparavant d'autant de pièces de verre qu'il y avait de couleurs.

Dès les premières années du XVe siècle, on fit beaucoup moins usage des verres teints dans la masse, et bientôt on préféra les verres blancs et l'emploi des couleurs d'émail pour rendre le trait et le coloris.

Vitraux de la deuxième moitié du XVIe siècle.

Au milieu du XVIe siècle, la révolution dans l'art de la peinture sur verre était complète. La chimie avait largement agrandi la palette des peintres, et la grande quantité de couleurs d'émail dont ils pouvaient disposer leur permit d'abandonner entièrement les verres teints dans la masse, et de peindre sur une seule pièce de verre blanc avec des émaux étendus à sa surface. Le verre ne fut plus alors que la matière subjective de la peinture, comme la toile ou le bois dans la peinture à l'huile. Les verriers en vinrent à traduire sur des vitres blanches comme sur une toile les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et des autres grands peintres de la renaissance italienne. Ils exécutèrent de petits tableaux d'une finesse extrême, et surent obtenir une grande richesse de coloris par l'habileté avec laquelle ils marièrent les émaux les

uns aux autres. L'emploi de la grisaille devint très fréquent : un simple trait sur le verre blanc traçait le dessin, de légères teintes grises pour les ombres et quelques rehauts de jaune clair complétaient l'ensemble de la composition. On vit aussi des teintes monochromes appliquées à des vitres entières.

Les Claude, les Bernard Palissy, les Guillaume, les Jean Cousin, les Pinaigrier et plusieurs autres se distinguèrent dans ce genre de peinture, et produisirent des œuvres d'une grande pureté de dessin et d'une exécution remarquable. Mais c'en était fait de la peinture sur verre. Du moment où l'on voulut transformer en art d'expression un art de pure décoration monumentale, on dénatura son but, ce qui nécessairement dut le conduire à sa perte : la peinture sur verre n'offrait pas toutes les ressources de la peinture à l'huile et ne pouvait lutter avec elle. Elle était en décadence dès la fin du XVIe siècle et entièrement abandonnée vers le milieu du XVIIe.

Vitraux héraldiques de la Suisse allemande.

Au commencement du XVe siècle, les vitraux peints avaient été employés, comme nous l'avons dit, à la décoration des édifices privés ; ce fut surtout en Allemagne et en Suisse que ce goût se propagea. Nuremberg, Ulm, Fribourg-en-Brisgau possédaient, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, des maîtres verriers du premier mérite [1]. De ces écoles sortirent des peintres verriers qui s'établirent dans la Suisse allemande. Ces artistes surent conserver jusqu'au commencement du XVIIIe siècle le style des grands vitraux du XVe, en réunissant au charme produit par l'éclat des vives couleurs des verres teints dans la masse et des verres doublés toute la finesse qu'on peut obtenir dans les carnations et dans les petits sujets, par l'application de couleurs vitrifiables sur du verre incolore.

En Allemagne et en Suisse, les châteaux, les hôtels de ville, les riches abbayes, les habitations particulières virent leurs fenêtres se garnir de ces charmants vitraux. Ils reproduisaient, pour les nobles, les armes de la famille encadrées par des dé-

(1) Dr KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 766.

corations architecturales; pour les maisons communes, les armoiries de la ville ou du canton, soutenues par des porteurs de bannières revêtus des costumes et des armures du temps; pour les abbayes, la figure en pied du fondateur de l'ordre. Les bourgeois, les artisans y faisaient placer dans un écu les insignes de leur profession. Souvent enfin, nobles, bourgeois et artisans s'y faisaient représenter dans leur costume avec leurs femmes et leurs enfants.

Indépendamment du mérite de l'exécution, ces vitraux présentent donc un très grand intérêt, puisqu'ils font connaître des usages, des costumes, des armes d'un temps déjà bien loin de nous, et qu'ils donnent les portraits de personnages qui, sans avoir un nom historique, ont cependant occupé de leur temps un rang distingué dans les cités qu'ils habitaient.

On nomme, parmi les plus habiles maîtres verriers en ce genre de travail, les frères Stimmer et Christoph Maurer, qui florissaient dans le troisième quart du XVIe siècle[1].

La collection possède quelques vitraux de différentes époques du XVe siècle, qui feront connaître le style et le mode de fabrication des verrières depuis le commencement du XIVe jusque vers le milieu du XVIe. On y trouvera aussi des vitraux allemands et français qui ont été faits postérieurement à cette époque, soit en grisaille, soit en couleur, par l'application de couleurs d'émail sur des verres blancs. Elle est surtout riche en vitraux héraldiques de la Suisse allemande.

§ IV. PEINTURE A L'HUILE.

Tableaux portatifs au moyen âge.

Si les productions de la peinture du moyen âge, appropriées aux jouissances de la vie intérieure, ne sont pas parvenues jusqu'à nous, c'est à leur fragilité seule qu'on doit en attribuer la cause, et ce serait une erreur d'en tirer la conséquence que les artistes de cette époque ne se sont occupés que de peinture monumentale.

Il y a peu d'années cependant on croyait encore que les

(1) Dr **Kugler**, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 795.

Grecs seuls, jusque vers la fin du XIIIe siècle, avaient été en possession de produire de petits ouvrages de peinture à sujets de piété, qu'on pût placer dans l'intérieur de l'habitation ou transporter avec soi. Mais les études consciencieuses qui se font maintenant de l'époque du moyen âge dissiperont peu à peu les erreurs propagées par les écrivains du XVIe siècle.

Ainsi Vasari attribue à Margaritone, peintre, sculpteur et architecte florentin, mort dans la dernière décade du XIIIe siècle, la découverte d'un procédé à l'aide duquel on rendait la peinture plus durable et moins sujette à se fendre. « Il étendait, dit le biographe italien, une toile sur un panneau de « bois, l'y attachait avec une forte colle composée de rognures « de parchemin, et la recouvrait de plâtre avant d'y peindre[1]. » D'après cela on concluait que Margaritone le premier avait peint en Italie des tableaux portatifs. Eh bien, les procédés attribués à Margaritone avaient été décrits plus de cent ans avant lui dans la *Diversarum artium schedula*, de Théophile.

Le savant moine, aux chapitres XVII et XIX du livre Ier de son traité, enseigne les moyens d'assembler plusieurs panneaux de bois, de les couvrir de cuir ou de toile, et de les enduire en cet état de plusieurs couches de plâtre, pour les disposer à recevoir la peinture[2].

Plus loin, aux chapitres XXII et XXVI, il donne la manière de préparer le bois pour recevoir la peinture, lorsqu'on ne peut le

(1) VASARI, *Vie de Margaritone*.

(2) « *Primum particulatim diligenter conjungantur asseres junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tornarii. Deinde componantur glutine casei... Postmodum æquari debent planario ferreo... Inde cooperiantur corio crudo equi, sive asini, sive bovis... quod humidum cum glutine casei superponatur... Post hæc tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua : deinde mitte in vas testeum, et infundens gluten corii, pone super carbones, ut gluten liquefiat, sicque linies cum pincello super ipsum corium tenuissime; ac deinde, cum siccum fuerit, aliquantulum linies spissius; et si opus fuerit, linies tertio... Si vero defuerit corium ad coperiendum tabulas, eodem modo et eodem glutine cooperiantur cum panno mediocri novo lini vel canabi.* » Lib. I, cap. XVII et XIX. Édit. de M. de L'Escalopier, p. 31 et 34.

recouvrir de cuir ou de toile, comme par exemple dans les selles de cheval, les pliants, les escabelles où il existait des parties sculptées[1]. Enfin il fait connaître les moyens d'esquisser le dessin[2], de préparer les couleurs, et de peindre le sujet[3].

Si les artistes du XIIe siècle savaient si bien disposer les panneaux de bois pour recevoir la peinture, s'ils enrichissaient de sujets peints jusqu'aux selles de cheval et aux siéges, comment peut-on supposer qu'à une époque de ferveur religieuse, ils n'aient pas exécuté sur bois de ces *petits tableaux cloans de deux pièces, historiés de plusieurs saints*, qui sont mentionnés dans les anciens inventaires[4]?

Les Grecs les premiers avaient peint, il est vrai, de ces petits tableaux ; les persécutions des iconoclastes les avaient multipliés au VIIIe siècle, et bien que les prêtres et les moines qui suivirent les croisades en eussent rapporté un grand nombre, les Italiens recherchaient plus que jamais au XIIe siècle les ouvrages portatifs des Grecs[5]. C'est précisément pour cette raison que les artistes de l'Occident ont dû s'efforcer de les imiter. Si tous ceux de ces petits tableaux qui sont parvenus jusqu'à nous paraissent sortis de la main des Grecs, c'est que l'école byzantine a été dominante en Italie, jusqu'à la venue des Pisans et de Giotto, et dans les écoles de Bohême et de Cologne, les plus anciennes de l'Europe du nord, jusque vers la fin du XIVe siècle[6].

(1) « *Sellas autem equestres et octoforos, item sellas plicatorias, ac scabella et cætera, quæ sculpuntur, et non possunt corio vel panno cooperiri...* » Cap. XXII.

(2) « *Posthæc in stylo circino et regula metire, et dispone opus tuum, videlicet imagines aut bestias, vel aves et folia, sive quodcunque pertrahere volueris.* » Cap. XXII.

(3) « *Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit.* » Cap. XXVI.

(4) *Inventaire de Charles V*, ms. Bibl. roy., n° 8356.

(5) E. David, *Hist. de la Peinture*, édit. 1842, p. 123.

(6) On peut en juger par les tableaux de Thomas de Mutina (1352) et de Théodoric (1357), tous deux de Prague, qu'on voit dans la galerie

La peinture à l'huile était connue au XIIe siècle.

Il en est, au surplus, de l'invention de la peinture à l'huile, attribuée à Jean Van-Eyck, comme de celle des panneaux de bois à Margaritone. C'est encore Vasari qui, dans la première édition de ses *Vies des peintres*, signale le grand maître de Bruges comme l'auteur de cette importante découverte. Plus de cent ans s'étaient écoulés cependant depuis la mort de celui-ci, sans qu'aucun document ait jamais été publié pour lui attribuer cette invention. Néanmoins à peine le livre de Vasari eut-il paru, que les écrivains flamands et hollandais s'empressèrent de s'en emparer comme d'un acte authentique, et renchérirent encore sur le récit de Vasari. Toutefois, Jean Van-Eyck, en peignant à l'huile, n'a fait qu'employer des moyens connus longtemps avant lui. C'est encore Théophile, notre savant moine du XIIe siècle, qui en fournit la preuve ; et si l'on ne peut affirmer qu'il soit l'auteur de l'invention, puisqu'il a eu la modestie de ne pas en réclamer l'honneur, il faut reconnaître que le premier il en a enseigné les procédés [1]. Il est probable que Van-Eyck les avait améliorés, et qu'il avait trouvé des huiles qui pouvaient sécher sans être exposées à la chaleur du soleil. C'est ainsi qu'on lui aura donné un brevet d'invention, au lieu du brevet de perfectionnement auquel seul il avait droit.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur ce sujet; car notre collection, qui renferme peu de tableaux, n'a pas pour objet de faire connaître l'histoire de la peinture à l'huile : les productions de ce genre de peinture n'y figurent qu'autant

du Belvédère à Vienne, et par ceux de maître Guillaume (1380) qui se trouvent dans la Pinacothèque de Munich.

(1) « *Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila donec tenuissimus pulvis fiat, rursumque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquæ, sit calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum, et pone in pressatorium, in quo solet oleum olivæ, vel nucum, vel papaveris exprimi, ut eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium aut quem alium colorem vis super lapidem sine aqua, et cum pincello linies...* » Cap. XX. On peut consulter sur cette question une excellente dissertation de M. Leclanché dans sa traduction de Vasari. Paris, 1841, t. III, p. 7.

qu'elles ont pour objet ces autels domestiques destinés à l'intérieur de l'habitation, véritables monuments de la vie privée. C'est seulement de ces tableaux-là que nous devons nous occuper.

Autels domestiques des XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles.

Bien que les artistes du moyen âge eussent à leur disposition, ainsi que nous venons de le dire, tous les moyens de faire de petits tableaux portatifs d'une grande solidité, et qu'ils en aient peint bien certainement, il est à croire néanmoins qu'en Occident l'ivoire et le bois sculptés obtinrent toujours la préférence durant cette période. En effet, même à la fin du XIV[e] siècle, on ne voit figurer dans les inventaires qu'un très petit nombre d'autels domestiques exécutés en peinture, tandis que ceux en bois et surtout ceux en ivoire sont très nombreux[1].

Dans les dernières années du XIV[e] siècle, les frères Hubert et Jean Van-Eyck mirent en vogue les tableaux d'intérieur à volets; ils en ont laissé un assez grand nombre. Les plus beaux sont conservés à Bruges, à Anvers, à Dresde, à Berlin et dans la Pinacothèque de Munich. Vers le milieu du XV[e] siècle, on commença, comme nous l'avons vu plus haut, à couvrir de sujets peints les volets des petits retables destinés à l'intérieur des habitations, la partie centrale restant seule sculptée. Bientôt après, le grand développement que prit la peinture en Italie, dans les Flandres et en Allemagne, la fit préférer à la sculpture pour les autels domestiques.

En Flandre, les élèves de Van-Eyck et les peintres qui adoptèrent son style, Hugues Van der Goes[2], Mekenem[3] et

(1) Les inventaires si volumineux des richesses de Charles V (ms. Bibl. roy., n° 8356) et de Charles VI (ms. même Bibl., fonds Mort., n° 76) ne mentionnent que très peu de tableaux peints. Dans celui de Charles V, f° 184, on lit: « Ung très ancien tableau couvert « d'argent doré où est peint N. S. qui a ung dyadesme enlevez sur la « teste. » C'était là sans doute une peinture byzantine; et au f° 222: « Ung grant tableaulx peint de cinq pièces et sont de la vie de Notre-« Dame et de la Passion. » Celui-ci pouvait être un tableau français ou flamand.

(2) Au musée de Berlin et au Belvédère de Vienne.

(3) A la Pinacothèque de Munich.

le ravissant Hemling[1]; en Allemagne, Marten Schoen[2] et Wohlgemuth[3] ont fait d'admirables ouvrages en ce genre. Dans la première moitié du XVIe siècle, Albert Dürer[4], Georg Pens[5], Lucas de Leyde[6], Johann Schoorel[7], Van Mehlem[8] et beaucoup d'autres peintres distingués, ont aussi produit de ces tableaux à volets de petite proportion.

Notre collection possède trois spécimens précieux de ces autels domestiques.

Le premier est d'Albert Dürer (1471 † 1528). Dans la partie centrale l'artiste a représenté l'Adoration des bergers; sur les deux volets, la Salutation angélique: au volet droit, la Vierge; au volet gauche, l'Ange Gabriel. Au bas de la partie centrale, on voit le monogramme de Dürer et la date de 1505.

Ce monogramme si connu a été copié et imité tant de fois, qu'il n'est pas un gage incontestable d'authenticité. Aussi quelques connaisseurs ont-ils paru douter que le tableau fût d'Albert Dürer, non pour chercher à diminuer en rien le mérite de cet excellent ouvrage, mais pour l'attribuer à des maîtres plus en faveur encore que le grand artiste de Nuremberg, Jean Van-Eyck ou Hemling.

En France, on ne connaît guère Albert Dürer que par ses gravures, et l'on ne peut apprécier la variété qu'il a déployée dans ses compositions peintes. Pour s'en faire une juste idée, il faut avoir visité les musées et les collections de l'Allemagne, où ses œuvres ont été recueillies. « L'enthousiasme de « la jeunesse d'Albert Dürer, dit M. Fourtoul[9], fut surtout « employé à rechercher la trace de l'école de Bruges, dont il

(1) A la Pinacothèque de Munich, au musée de Berlin, à la chapelle Saint-Maurice de Nuremberg.

(2) Au Belvédère de Vienne.

(3) *Idem.*

(4) Au musée d'Augsbourg.

(5) Au Belvédère de Vienne.

(6) A la Pinacothèque de Munich, dans la galerie du roi des Pays-Bas, avec la date de 1517.

(7) A la Pinacothèque de Munich.

(8) *Idem.*

(9) *De l'Art en Allemagne,* t. II, p. 187.

« perfectionna le brillant coloris par des finesses toutes nou-
« velles ; plus il avança en âge, plus au contraire il s'efforça
« de s'élever jusqu'au style italien ; dans l'intervalle il étudia
« les traditions les plus diverses et les plus lointaines, pre-
« nant à chacune des écoles de son pays les figures, les
« gestes mêmes qu'elles avaient trouvés, illustrant ses pla-
« giats au lieu de les déguiser, cherchant jusque dans les
« manuscrits les anciens modèles byzantins et les reprodui-
« sant avec un sentiment profond de la vie moderne. » On ne peut mieux qualifier et en moins de mots la nature du talent d'Albert Dürer.

Sorti à vingt ans de l'atelier de Wohlgemuth, où il avait puisé les principes de l'art allemand, Dürer se mit à visiter les Pays-Bas et l'Italie ; il était de retour à Nuremberg en 1494. Il quitta de nouveau sa patrie onze ans après, et se rendit à Venise, où il séjourna dans les derniers mois de 1505 et en 1506[1]. Plus tard, en 1520 et 1521, il visita les Flandres et la Hollande. Ami de Lucas de Leyde, en correspondance avec Raphaël, il se fit pour ainsi dire un style mi-parti, qui réunit aux brillantes délicatesses du naturalisme flamand le style plus élevé et plus varié de l'idéalisme italien, glanant ainsi dans le passé avec une intelligence tournée aux choses nouvelles. Ces tendances diverses ne l'empêchèrent pas de conserver ce qui lui était propre, une grande richesse d'imagination qui le portait vers les expressions surnaturelles ou symboliques, une admirable énergie, et l'imitation la plus exacte de la nature.

Notre triptyque est daté de 1505 ; c'est dans cette année que Dürer se rendit à Venise et qu'il y fit connaissance de Jean Bellin[2]. Nous sommes porté à croire que le panneau central, qui représente la Nativité, a été peint soit à Nuremberg avant son départ, soit aussitôt après son arrivée à Ve-

(1) Des lettres de Dürer ont été publiées dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* (t. I, p. 311). La première, datée de Venise, du 6 janvier 1506, ne semble pas annoncer qu'il fût arrivé tout récemment dans cette ville.

(2) *Voir* la correspondance de Dürer citée plus haut.

nise, et que les volets ne l'ont été qu'après qu'il eut étudié les maîtres vénitiens. Le sujet principal se ressent beaucoup en effet du style de Van-Eyck ; la Vierge et son ample vêtement bleu, la tête si expressive de saint Joseph, les petits anges vêtus de chapes, et jusqu'à la raideur de l'enfant Jésus, tout rappelle les ouvrages du maître de Bruges. Dans les volets, au contraire, tout en conservant ces détails d'intérieur qu'affectionnaient les Flamands, comme le lit à courtines retroussées, que l'on voit reproduit à peu près de la même manière dans un tableau de Van-Eyck de la galerie de Dresde[1], Dürer y montre un style plus élevé, et surtout un coloris plus moelleux et plus chaud, qui semble témoigner de l'influence de l'école vénitienne. On retrouve toutes ces qualités dans le magnifique tableau de Dürer, daté de 1511, connu sous le nom de *la Trinité*, que l'on admire au Belvédère à Vienne. Pour quiconque a vu ce tableau, il ne peut rester de doute que le grand artiste de Nuremberg ne soit l'auteur de notre triptyque.

Le second des autels domestiques que conserve la collection est attribué à Lucas de Leyde. Il renferme vingt-quatre petits tableaux, encadrés séparément par des dispositions architectoniques, seize dans le tableau central et quatre dans chacun des volets. L'artiste a développé l'histoire entière de la vie et de la passion du Christ dans ces compositions empreintes de la physionomie de l'époque. Aussi avons-nous encore là une reproduction très variée des édifices, de l'intérieur des habitations, des costumes, des armes et du mobilier de la fin du xve siècle.

Le troisième est dû au pinceau de Van Mehlem. Cet artiste, élève de Schoorel, florissait en Flandre vers le milieu du xvie siècle. Il fut le dernier rejeton des vieux maîtres du Bas-Rhin, et sut allier dans ses charmantes compositions au style pur de l'antique école de Cologne, qui exprimait si bien l'extase chrétienne, une imitation plus parfaite de la nature

(1) Salle D, n° 442, la Vierge couronnée, assise et tenant l'enfant Jésus.

qu'il devait à l'étude des maîtres de Bruges. Les tableaux de ce peintre sont rares ; la Pinacothèque de Munich [1] et le musée de Berlin [2] en possèdent de très précieux.

§ V. PEINTURE EN BRODERIE.

Du moment où les hommes surent fabriquer des étoffes pour leurs vêtements, ils cherchèrent à les embellir à l'aide des matières elles-mêmes qui avaient servi à les tisser; aussi la peinture en broderie doit-elle être l'un des moyens les plus anciennement usités de rendre des ornements et des figures. Dans l'antiquité, on brodait l'histoire des dieux et des héros sur les voiles tendus dans les temples ; les femmes les plus nobles faisaient de ce genre de travail leur occupation favorite : Andromaque, renfermée dans son palais, brodait au moment où des cris de détresse lui apprirent la mort d'Hector [3].

Peinture en broderies au moyen âge.

Les chrétiens des premiers siècles du moyen âge ne manquèrent pas de retracer les images du Christ, de la Vierge et des saints sur les ornements pontificaux, sur les étoffes dont l'autel était décoré, et sur les voiles des portes des églises. Au ve siècle l'art de tisser les étoffes et de les enrichir de sujets en broderie était porté à un haut degré de perfection : l'histoire entière de la vie du Christ se trouvait souvent brodée sur la toge d'un sénateur chrétien [4]. Anastase le Bibliothécaire, dans son *Histoire des Papes*, nous a laissé la description d'un grand nombre d'ornements de cette espèce donnés par les papes et les empereurs aux églises, depuis le IVe jusqu'au IXe siècle, et a même indiqué dans ses énumérations le genre de broderie et les sujets [5]. Ces broderies, exécutées en fils d'or

(1) Cinquième cabinet, n°s 74, 75, 77, 78, 81, 82 et 83.

(2) Écoles flamandes et allemandes, n° 89, la *Trinité*.

(3) « Dans les appartements secrets de sa haute demeure, elle tissait « une toile double, éclatante de pourpre, et l'ornait de diverses fleurs. » HOMÈRE, *Iliade*, l. XXII, traduction de M. Giguet. Paris, 1844, p. 361.

(4) THÉODORET, *De Provid. Orat. IV*, t. IV, p. 361, cité par E. David, *Hist. de la peinture*, p. 42.

(5) D'AGINCOURT en a fait le relevé, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 98.

et d'argent sur les étoffes de soie des plus belles couleurs, devaient produire un effet merveilleux.

La tapisserie de la reine Mathilde, conservée dans la cathédrale de Bayeux, n'est qu'une broderie en laines de diverses couleurs sur une grande pièce de lin; elle fournit la preuve que ce genre de peinture, bien qu'en décadence sous le rapport du dessin, était exercé en France au XIe siècle. On possède, comme spécimen de la peinture en broderie du XIIe, les ornements épiscopaux de Thomas Becquet laissés à la cathédrale de Sens[1]. Il est facile de juger d'ailleurs, par les miniatures des manuscrits des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, que les ornements sacrés, les *courtines* qui entouraient les autels pendant le sacrifice de la messe, les *touailles* que l'on étendait dessus, étaient fabriqués en étoffes enrichies de figures et de sujets brodés; que les lits, les tables, les siéges, dans les riches habitations, étaient couverts d'étoffes semblables.

A côté de ces représentations figurées, les vieux inventaires existent pour nous en donner la description. Ainsi, par exemple, nous lisons dans l'inventaire du mobilier de la chapelle de Charles V : « Une mictre brodée sur champ blanc « et est orfrasée d'or trait à ymages, et fut au pape Urbain.— « La grant chapelle qui est de Camocas d'oultremer brodée « à ymages de plusieurs ystoires.—Une touaille parée, brodée « à ymages de la Passion sur or.—Breviaire couvert de brodu- « res aux armes du roy Jehan quand il estait duc de Nor- « mandie[2]. »

On ne se contentait même pas alors de broder les étoffes destinées soit au service de l'Église, soit à la décoration des habitations : on faisait encore en broderie des tableaux portatifs, qui rivalisaient avec les autels domestiques sculptés et peints. En effet, nous lisons dans le même inventaire, au folio

(1) Ils ont été reproduits par M. Du Sommerard, *Album*, 10e série, pl. XXIV. En visitant, il y a peu de temps, le trésor de la cathédrale de Sens, nous avons vu ces ornements; les couleurs, que M. Du Sommerard a restaurées dans sa gravure coloriée, sont très altérées.

(2) Ms. Bibl. roy., n° 8356, f°s 106, 110, 119 et 279.

232 : « Ungs tableaulx de broderie où sont Notre-Dame, sainte « Catherine et saint Jean l'évangéliste, en ung estuy couvert de « veluiau vermeil. »

Au xve siècle, la peinture en broderie avait suivi les grands progrès qui se firent sentir alors dans tous les arts du dessin. On peut citer, comme de fort belles pièces de cette époque, les ornements à l'usage de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, conservés dans la cathédrale de Berne[1].

Ce genre de peinture était encore cultivé au xvie siècle et au xviie ; il a été à peu près abandonné dans le siècle dernier.

Il reste peu de pièces de broderies, et les couleurs de celles qui nous sont parvenues ont été en général fort altérées par le temps.

On en trouvera quelques spécimens dans la collection, n°s 562 à 565.

§ VI. MOSAÏQUE.

On entend par mosaïque un ouvrage qui reproduit un dessin ou une peinture par l'assemblage de petits morceaux de matières dures ou endurcies, colorées naturellement ou artificiellement. Les pierres dures, les marbres, les pâtes de verre sont les matières le plus ordinairement employées dans ce genre de travail.

Cet art était connu des nations asiatiques de l'antiquité ; les Grecs y excellèrent, et en transmirent les procédés aux Romains.

La mosaïque eut pour première destination de décorer le pavé des édifices ; mais elle chercha plus tard à rivaliser avec la peinture, et à former de véritables tableaux qui envahirent les murs et les voûtes.

Mosaïque au moyen âge.

Lorsque la religion chrétienne, sous Constantin, se fut installée triomphante dans la société romaine, elle accepta la mosaïque comme art principal de décoration des basiliques. La mosaïque prit alors un immense développement ; les murs des temples élevés par Constantin et ses successeurs dans la

(1) M. Du Sommerard, *Album*, 10e série, pl. xviii, xxix, xxx et xxxi.

nouvelle capitale de l'empire en furent recouverts. Les Grecs enrichirent cet art de nouveaux procédés, et passionnés pour le luxe, ils imaginèrent d'introduire des feuilles d'or et d'argent sous des cubes de verre, qui jetaient dans les grandes compositions des mosaïstes un éclat et une richesse jusqu'alors inconnus[1].

La dureté et l'inflexibilité des matières colorées que la mosaïque emploie ont garanti une longue durée à ses productions, dont les teintes ne peuvent subir d'altération sous l'influence du temps, du soleil ou de l'humidité. Par ces qualités, elle a acquis un caractère éminemment historique, en transmettant avec fidélité les types et les origines, et est devenue, dans les temples chrétiens où elle a été conservée, une véritable tradition figurée pour les rites et les costumes. On peut ainsi dans les mosaïques, comme dans les miniatures des manuscrits et dans les vitraux, étudier l'histoire de la peinture pendant les premiers siècles du moyen âge. L'église Saint-Marc de Venise, avec ses mosaïques, est encore un musée incomparable, dans lequel il est facile de suivre les diverses transformations de l'art, à partir du XIe siècle.

Les Grecs du Bas-Empire furent les maîtres en ce genre de peinture, jusqu'au moment où les Cimabue, les Gaddo-Gaddi, les Giotto vinrent imprimer aux rudes représentations des Byzantins une grâce et une noblesse qui faisaient pressentir la renaissance de l'art. Mais la mosaïque devait périr par les mains de ceux-là mêmes qui l'avaient perfectionnée. En effet la peinture, restaurée par ces grands artistes, lui fit perdre la plus grande partie de sa puissance. Au lieu de continuer à esquisser à grands trais les figures austères et calmes du Christ, de la Vierge et des apôtres, elle s'efforça, par des miracles de patience, d'imiter les détails de la peinture. Mais une fois sortie de sa sphère, la mosaïque éprouva le sort de la peinture sur verre, et fut presque entièrement abandonnée. Cependant elle se maintint florissante à Venise jusque vers la fin du XVIe siècle, soutenue

Aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

(1) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, l. II, cap. XV.

par les encouragements du sénat, et grâce surtout à Titien, qui se déclara le protecteur des mosaïstes, et leur fournit des cartons coloriés, d'après lesquels furent renouvelées et restaurées la plupart des anciennes mosaïques byzantines de l'église Saint-Marc [1].

En se restreignant à imiter la peinture, la mosaïque dut chercher à améliorer ses procédés. Aux petites pierres de plusieurs couleurs, aux cubes de verre rapprochés les uns des autres, elle substitua des émaux colorés, réduits en filets variés dans leurs formes et dans leurs grosseurs, dont les nuances ont été portées jusqu'au nombre de dix mille. A l'aide de ces émaux, elle parvint à obtenir toutes les couleurs et à produire toutes les demi-teintes, toutes les dégradations de tons et toutes les transitions. Soutenue par d'aussi puissants moyens d'exécution, la mosaïque, vers la fin du XVIIe siècle, reprit une faveur immense, qui la conduisit à la perfection. Alors, elle rendit à l'art de nouveaux et d'importants services, par la reproduction des chefs-d'œuvre des grands maîtres. Les papes, en faisant traduire en mosaïque, dans la basilique de Saint-Pierre, les plus beaux tableaux du Vatican, leur ont assuré l'immortalité. Dans les ouvrages de petite dimension, la mosaïque a pu traiter avec une finesse inconcevable des paysages, des fabriques et même des portraits ; elle a pu exprimer, avec la vérité de la peinture, les ciels, les eaux, les feuillages et jusqu'à la légèreté du poil des animaux.

On trouvera dans la collection, quoique en petit nombre, des mosaïques de différentes époques : une copie anciennement faite de la belle mosaïque antique si connue sous le nom de *Tableau des Colombes,* une mosaïque italienne du XIIe au XIIIe siècle, dans le style byzantin, un *Saint Jérôme* du XVIIe siècle et quelques échantillons des fines mosaïques du siècle dernier.

On comprend improprement sous le nom de mosaïque une espèce de sculpture polychrome de haut relief, découpée dans la forme des objets qu'elle reproduit, et exécutée en pierres

(1) VASARI, *Vie de Titien.*

dures. Elle est ordinairement employée à la décoration des meubles ; quelquefois elle se détache sur un fond de marqueterie de pierres de couleur.

Des ouvrages de ce genre ont commencé à se faire à Florence, sous Cosme I[er], et la fabrique grand-ducale a toujours conservé depuis lors, la réputation qu'elle s'est justement acquise. La collection en possède deux échantillons sous les n[os] 123 et 1514.

§ VII. PORTRAITS.

Les portraits sont des monuments de la vie privée.

Tous les hommes éprouvent le désir d'avoir constamment sous les yeux les traits des personnes qui font le charme et le bonheur de leur existence, et de conserver l'image de celles que la mort a ravies à leur amour, à leur amitié. Ces images apportent des consolations à l'absence, un soulagement à la douleur, et deviennent ainsi les monuments les plus intimes de la vie privée.

Sous ce rapport, les portraits devaient former une spécialité dans une collection du genre de la nôtre, et nous avons cru devoir les réunir dans une seule classification, quel que fût d'ailleurs le genre de peinture employé à les reproduire.

Indépendamment de ce motif, comme les portraits présentent un très vif intérêt lorsqu'ils retracent l'image de personnages dont l'histoire a fait connaître le caractère et les actions, ils méritaient encore de former une division particulière du chapitre de la peinture.

En admettant des portraits dans sa collection, le fondateur ne pouvait songer à y faire figurer ceux de grande dimension, sortis du pinceau des premiers maîtres, et qui ont pris place à côté des tableaux d'histoire : les galeries de peintures peuvent seules les conserver. Tous les portraits de la collection, à l'exception de deux ou trois, sont de très petite proportion ; on les renfermait dans un écrin, ou bien on les portait soit au cou, soit sur la poitrine. Ceux-là seuls pouvaient prendre place parmi nos monuments de la vie privée.

On verra avec intérêt le portrait du fondateur de la collection, entouré des objets qu'il a recueillis avec tant de soins.

Il a été peint après sa mort, par M. Picot, sur une miniature faite en 1828.

GRAVURE.

L'art de produire des figures et des ornements par une intaille sur la surface plane d'une planche de métal n'est pas une invention des modernes. Les Grecs et les Romains, et même avant eux les Égyptiens et certains peuples de l'Asie, savaient embellir le métal des dessins les plus purs et les plus délicats tracés au burin. Cet art, que l'antiquité avait transmis au moyen âge, fut exercé presque exclusivement, durant cette période, par les orfévres et les armuriers, et employé principalement à l'ornementation des vases sacrés et des armes. Souvent ces artisans incrustaient dans les intailles du métal des fils menus d'or et d'argent; d'autres fois ils les remplissaient d'un émail noir (*nigellum*[1], *niello*[2]) et même d'un émail de couleur. Les pièces ainsi décorées appartiennent à la damasquinerie et à l'orfévrerie; nous en parlerons lorsque nous traiterons de ces deux arts. L'art de graver au burin sur les métaux est fort ancien.

Quant à l'art d'imprimer des estampes sur des planches de métal gravées en creux, que l'art de nieller a fait naître, comme chacun le sait[3], il est étranger au but de notre collec- Estampes de la collection; but de leur réunion.

(1) Theophili *Diversarum artium schedula*, l. III, cap. xxvii.

(2) B. Cellini, *Dell' orificeria*, cap. ii.

(3) « Maso Finiguerra, natif de Florence, orfévre et sculpteur, élève « de Laurent Ghiberti et de Masaccio, exécutait en 1452 une *Paix*. « Avant de répandre le *niello* sur la planche déjà gravée, avant même « de terminer la gravure, voulant juger des progrès de son travail, il « prit, suivant l'usage pratiqué dans cet art, une empreinte avec de « l'argile. Sur cette argile, où les traits étaient en relief, il coula des « épreuves en soufre; et dans les sillons du soufre, il répandit du « noir de fumée qui lui représentait les effets du *niello*. Pour appré- « cier ces effets sur un fond plus clair, il conçut l'idée d'imprimer des « épreuves sur un papier humecté, ainsi que le faisaient les graveurs « en bois. Cette belle expérience fut ensuite répétée avec une encre « plus durable, sur la planche d'argent, lorsque l'artiste l'eut enrichie

tion. L'artiste chalcographe a pour but de reproduire un dessin, une peinture, une œuvre de la statuaire, et d'en répandre la connaissance par le moyen de l'impression, mais non de concourir à l'ornementation d'un vase, d'un meuble, d'une arme ou de tout autre objet. On pourrait donc s'étonner de trouver des estampes dans notre collection ; nous devons dire le motif pour lequel elles y ont été réunies.

Les orfévres des XIVe et XVe siècles étaient non-seulement habiles dessinateurs, mais aussi sculpteurs, ciseleurs et graveurs ; ils n'avaient pas recours à d'autres artistes pour obtenir des modèles : l'invention, comme l'exécution, leur appartenait. Mais lorsqu'au XVIe siècle le goût pour le style de la renaissance italienne se fut répandu dans toute l'Europe, et que chacun, en tous pays, voulut renouveler ses bijoux, son argenterie, ses armes, ses meubles de luxe pour en avoir de nouveaux dans le goût du jour, les artisans de toute sorte se multiplièrent afin de satisfaire à tous les besoins ; et si la plupart pouvaient déployer une grande adresse dans le travail de la main, tous n'avaient pas fait d'études assez profondes dans les arts du dessin, et n'étaient pas suffisamment doués du génie de l'invention pour produire un modèle original, empreint de l'élégance et de la pureté de dessin qu'exigeait le nouveau style. Les plus ingénieux d'entre ces artisans et quelques artistes distingués se mirent à graver, avec une grande fécondité d'imagination, des modèles de bijoux et d'orfévrerie, des arabesques et des ornements de toute espèce, et même de jolis sujets, parmi lesquels les orfévres, les joailliers, les armuriers, les émailleurs, les fabricants de meubles et d'ustensiles usuels vinrent puiser des motifs et des idées.

Les graveurs connus sous le nom de *Petits-Maîtres*, élèves ou imitateurs d'Albert Dürer, furent les premiers qui se firent remarquer dans ce genre de composition. Les plus célèbres sont Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Georg Pens,

« de nouveaux travaux, et Finiguerra obtint de véritables estampes sur « cette planche qu'il avait gravée dans une autre intention. » E. DAVID, *Hist. de la gravure*. Ed. 1842, p. 172.

Hans Sebald Beham, Virgilius Solis, Théodor de Bry et Jean Collaert. A côté de ces artistes allemands ou flamands, on doit citer deux artistes français : Étienne de Laulne, nommé souvent Stephanus, buriniste délicat, et Pierre Woeiriot, habile graveur en bois.

Le fondateur de la collection a donc jugé convenable de rassembler quelques-unes des œuvres de ces habiles graveurs pour servir de point de comparaison avec les bijoux et les petits objets sculptés, émaillés ou damasquinés du XVIe siècle qu'il recueillait dans son cabinet. Ainsi l'on verra dans la collection plusieurs émaux des Courtois et des Raymond, qui ont été copiés sur les fines et spirituelles gravures d'Étienne de Laulne renfermées dans nos albums ; des boîtes de montre gravées, des manches de couteau en or émaillé ou en argent gravé qui ont été inspirés par les dessins de Théodor de Bry ; des bijoux dans le style de ceux qu'a publiés Collaert.

Comme nous tenons à ne donner pour vignette et pour cul-de-lampe de chacun des chapitres de la partie descriptive de notre catalogue que des dessins originaux d'objets appartenant à la collection, nous avons fait graver, pour les illustrations du chapitre de la gravure, deux fragments d'une planche de cuivre (nº 952) burinée en creux, de la fin du XIIe siècle, qui est du plus haut intérêt sous le double rapport de l'art et de l'iconographie chrétienne.

ÉMAILLERIE SUR MÉTAUX.

On a donné le nom d'émail à des matières vitreuses diversement colorées par des oxydes métalliques.

Les émaux sont opaques ou transparents. L'opacité est obtenue par une addition à la masse vitreuse d'une certaine quantité d'oxyde d'étain[1].

(1) Indépendamment de l'oxyde d'étain, la chimie a trouvé depuis un certain nombre d'années d'autres substances qui peuvent donner l'opacité à la matière commune des émaux ; nous avons dû nous en

Antiquité de l'art de l'émaillerie.

L'origine de l'émail se perd dans la nuit des temps, et son application à l'ornementation des monuments de la vie privée est constatée chez presque tous les peuples civilisés de l'antiquité. Les productions de l'art antique ne sont pas du domaine de la collection ; nous n'aurons donc pas à rechercher jusqu'à quel point les anciens ont pu exceller dans l'art d'émailler les métaux, et, nous renfermant dans le cercle tracé par l'âge des objets que nous devons décrire, le commencement du moyen âge sera le terme marqué à nos investigations.

Pour le moment nous allons nous occuper des diverses applications de l'émail à la peinture, sur un excipient métallique ; en traitant des arts céramiques, nous parlerons de la peinture en émail sur les poteries. Quant à la coloration des figures de ronde bosse ou de haut relief, en métal, par des émaux, ce genre de travail se rattachant à la sculpture polychrome plutôt qu'à la peinture, il en sera question au chapitre de l'orfévrerie.

Trois classes d'émaux.

L'émail est appliqué sur les métaux de trois manières différentes, pour arriver à la reproduction de sujets graphiques ; de là trois classes distinctes d'émaux[1] :

Les émaux incrustés ;

Les émaux translucides sur relief ;

tenir à une définition générale, notre but étant de donner un aperçu de l'histoire de l'art de l'émaillerie, et non de faire connaître la composition des divers émaux. A cet égard, on peut consulter des ouvrages spéciaux, principalement le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par de Montamy; l'ouvrage de Neri ; le *Traité de chimie appliquée aux arts*, par M. Dumas ; le *Nouveau manuel de la peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail*, par M. Reboulleau ; le *Traité des arts céramiques*, par M. Brongniart; le *Traité pratique sur la préparation des couleurs d'émail*, inséré dans les nos de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle*.

(1) Le nom d'émail s'applique, comme nous l'avons dit, à la matière vitreuse colorée que l'on fait adhérer au métal par la fusion ; mais par métonymie, on donne le nom d'émail à toute pièce d'or, d'argent ou de cuivre émaillée. Nous nous en servirons souvent dans cette acception ; le sens de la phrase indiquera suffisamment s'il est question de la matière vitreuse ou de l'ensemble d'une pièce revêtue d'émail.

Les émaux peints.

Dans les premiers, le métal, exprimant les contours du dessin et quelquefois les figures entières, reçoit, dans des interstices ménagés à l'avance, la matière vitreuse chargée de colorer le sujet ou seulement les fonds.

Dans les seconds, le dessin est rendu sur le métal par une fine ciselure très légèrement en relief, dont la surface est colorée par des émaux translucides.

Le métal dans les derniers n'a d'autre valeur que celle de la toile ou du bois dans la peinture à l'huile. Des couleurs vitrifiables sont étendues par le pinceau, soit à la surface du métal, soit sur une couche d'émail dont il est préalablement enduit, et rendent tout à la fois le dessin et le coloris.

Ces trois manières d'employer l'émail correspondent à trois époques très distinctes.

§ I. ÉMAUX INCRUSTÉS.

Les émaux incrustés sont de deux sortes; les uns ont reçu de quelques antiquaires le nom de cloisonnés, ou à cloisons mobiles, les autres le nom de champlevés. C'est le mode très différent de disposer le métal pour exprimer les contours du dessin qui établit la distinction entre ces deux sortes d'émaux incrustés.

Nous allons expliquer tour à tour les deux procédés, en signaler les plus beaux produits qui subsistent, et faire connaître les caractères généraux de ces émaux.

Émaux cloisonnés.

Occupons-nous d'abord des émaux cloisonnés.

La plaque de métal destinée à servir de fond, préalablement disposée dans la forme que la pièce à émailler devait avoir, était garnie d'un petit rebord pour retenir l'émail. L'émailleur, prenant ensuite de petites bandelettes de métal très mince et de la hauteur du rebord, les contournait par petits morceaux, de manière à en former les traits du dessin des figures qu'il voulait reproduire. Ces petits morceaux étaient réunis et fixés sur le fond de la plaque. La pièce étant ainsi disposée, les différents émaux, réduits en poudre très fine et humec-

tés, étaient introduits dans les interstices que laissait le dessin, jusqu'à ce que la pièce à émailler en fût entièrement remplie. Elle était alors placée sur une feuille de tôle et portée dans le fourneau. Quand la fusion de la matière vitreuse était complète, la pièce était retirée du fourneau avec certaines précautions, pour que le refroidissement se fît graduellement. Si l'émail avait baissé au feu, on en remettait une seconde charge du plus fin possible, et l'on reportait la pièce au feu, jusqu'à ce que la surface unie et plane de la matière vitreuse s'élevât au moins à la hauteur du rebord de la plaque et des filets de métal qui traçaient le dessin. L'émail, après son entier refroidissement, était égalisé et poli par différents moyens.

On comprend que, dans cette manière de procéder, les anciens devaient employer de l'or très pur et des émaux d'une fusibilité extrême, pour que la plaque ne subît pas d'altération au feu, et que les bandelettes si menues de métal, qui rendaient les contours du dessin, n'entrassent pas en fusion à la chaleur qui parfondait la matière vitreuse.

Le mode de fabrication que nous venons d'indiquer succinctement est décrit avec détail dans l'ouvrage si curieux du moine Théophile, la *Diversarum artium schedula.* Les documents écrits sur les procédés des arts pendant le cours du moyen âge sont si rares, et peuvent prêter à des interprétations si diverses, qu'il nous paraît utile de rapporter le texte de Théophile à l'appui de notre description.

Procédés de fabrication d'après Théophile.

Les émaux cloisonnés, préparés le plus ordinairement dans de petites proportions, étaient principalement destinés à entrer dans l'ornementation d'un vase, d'une châsse, d'une couronne, ou de tout autre objet, sur lequel ils étaient fixés dans un chaton, comme les pierres précieuses; c'est donc à propos de la fabrication du calice d'or à anses que Théophile enseigne à confectionner ces émaux. Après avoir indiqué les moyens de faire le vase, il continue ainsi, au chapitre LII du livre III, qu'il intitule : *De imponendis gemmis et margaritis:*
« Cela fait, prenez une feuille d'or mince, et fixez-la au bord
« supérieur de la coupe, dans toute l'étendue d'une anse à

« l'autre ; elle doit avoir une largeur égale à la grosseur des « pierres que vous voudrez poser[1]. »

C'est cette feuille d'or qui sert à enchâsser les pierres et les émaux, ainsi qu'on le voit dans les monuments qui ont subsisté et que nous signalerons plus loin.

« En déterminant la place que les pierres devront occuper, « disposez-les de façon qu'il y ait d'abord une pierre avec qua- « tre perles placées chacune aux angles de la pierre, ensuite « un émail, puis à côté de l'émail une pierre accompagnée de « perles, puis de nouveau un émail, et continuez ainsi cette « disposition, de telle sorte qu'auprès des anses il y ait tou- « jours des pierres, dont vous ajusterez et souderez les cha- « tons et les champs, ainsi que les chatons qui doivent en- « châsser les émaux, dans l'ordre prescrit ci-dessus[2]. »

La forme donnée par l'orféyre aux chatons devant déterminer celle des pièces à émailler, Théophile continue, en expliquant comment on devra disposer préalablement les feuilles d'or dont ces pièces sont composées, dans l'intérieur même des chatons qu'elles doivent remplir. « Ensuite dans l'intérieur « de chacun des chatons qui doivent renfermer des émaux, « vous appliquerez successivement des feuilles d'or minces, « et après les avoir ajustées avec soin, vous les retirerez[3]. »

La petite caisse d'or ainsi établie dans la forme du chaton qui doit la fixer au vase, Théophile enseigne à disposer les dessins que les bandelettes d'or doivent exprimer à la surface

(1) « *Quo facto tolle partem auri tenuem et conjunge ad oram vasis* « *superiorem, atque metire ab una auricula usque ad alteram, quæ* « *pars tantæ latitudinis sit, quanta est grossitudo lapidum, quos impo-* « *nere volueris.* » Nous copions le texte dans l'édition que M. le comte de L'Escalopier a publiée, à Paris, chez Toulouse, 1843.

(2) « *Collocans eos in suo ordine, sic dispone, ut in primis stet lapis unus cum quatuor margaritis in angulo positis, deinde electrum, juxta quem lapis cum margaritis, rursumque electrum, sicque ordinabis ut juxta auriculas semper lapides stent, quorum domunculas et campos, easque domunculas, in quibus electra ponenda sunt, compones et solidabis ordine quo supra.* »

(3) « *Post hæc in omnibus domunculis, in quibus electra ponenda sunt, coaptabis singulas partes auri tenuis, conjunctasque diligenter eicies.* »

de l'émail : « Ensuite, en vous servant de la mesure et de la « règle, vous couperez dans une feuille d'or un peu plus « épaisse une bandelette que vous replierez doublement au- « tour du bord de chacune des pièces, de manière à laisser « entre les deux bandelettes un petit espace qu'on nomme « bordure de l'émail[1]. »

Ceci est une pure fantaisie de l'artiste; cette petite bordure n'existe pas dans tous les émaux.

« Vous taillerez alors à la règle des bandelettes de la même « hauteur dans une feuille d'or aussi mince que possible, et avec « de petites pinces vous contournerez ces bandelettes à votre « goût, de manière à en former les dessins que vous voudrez re- « produire dans les émaux, comme des cercles, des nœuds, des « fleurs, des oiseaux, des animaux, des figures humaines; vous « disposerez délicatement et avec soin chacun des petits mor- « ceaux à sa place, et vous les fixerez avec de la farine délayée à la « vapeur du charbon; lorsque vous aurez ainsi complété l'agen- « cement d'une pièce, vous en souderez toutes les parties avec « beaucoup de précaution, afin que le travail délicat (du dessin) « ne se dérange pas, et que l'or mince n'entre pas en fusion[2]. »

Voici donc la petite caisse d'or entièrement disposée et les traits du dessin exprimés par de fines bandelettes d'or posées sur champ; il ne s'agit plus que d'émailler la pièce des diverses couleurs que le sujet comporte. Théophile, dans le chapitre suivant, intitulé *De electris*, en donne le procédé, après avoir indiqué la manière d'éprouver les émaux. « Toutes

(1) « *Atque cum mensura et regula incides corriolam auri, quod aliquantulum sit spissius, et complicabis eas circa oram unius cujusque partis dupliciter, ita ut inter ipsas corriolas subtile spatium sit in circuitu, quod spatium vocatur limbus electri.* »

(2) « *Deinde eadem mensura atque riga incides corriolas omnino subtilissimi auri, in quibus subtili forcipe complicabis et formabis opus quodcunque volueris in electris facere, sive circulos, sive nodos, sive flosculos, sive aves, sive bestias, sive imagines, et ordinabis particulas subtiliter et diligenter unamquamque in suo loco, atque firmabis humida farina super carbones. Cumque impleveris unam partem, solidabis eam cum maxima cautela, ne opus gracile et aurum subtile disjungatur aut liquefiat.* »

« les pièces à émailler étant ainsi disposées et soudées, prenez « les différentes espèces de verre (les émaux) que vous aurez « composées pour ce genre de travail, brisez un petit morceau « de chacune d'elles, et placez en même temps tous les éclats sur « une feuille de cuivre, sans cependant les mêler; portez-la au « feu, disposez autour et par-dessus des charbons, et, en souf- « flant, examinez avec attention si les différents verres entrent « en même temps en fusion; si vous obtenez ce résultat, ser- « vez-vous de tous; si l'une des parcelles (essayées) est plus « dure, mettez-la à part. Prenant l'un après l'autre chacun « des verres essayés, portez-les au feu séparément, et lors- « qu'ils seront chauffés à blanc, jetez-les dans un vase de « cuivre où il y ait de l'eau; ils se briseront en petits mor- « ceaux, que vous écraserez avec un marteau rond, jusqu'à « ce qu'ils deviennent très menus; vous les laverez dans cet « état, et vous les déposerez dans une coquille propre, que « vous couvrirez d'une étoffe de laine; préparez ainsi chaque « couleur. Cela fait, prenez une des pièces d'or que vous avez « soudées, et fixez-la sur une table plane, en deux endroits, « avec de la cire. Avec une plume d'oie taillée en pointe « comme pour écrire, mais à bec plus long et non fendu, vous « puiserez à votre choix l'un des émaux qui devra être hu- « mide, et avec un long morceau de cuivre effilé, se terminant « en pointe, vous le détacherez avec adresse de la plume, « pour en remplir, autant que vous le jugerez convenable, tel « des compartiments que vous voudrez de la pièce à émailler. « Remettez ce qui vous en restera dans la coquille, et couvrez- « la. Faites de même pour l'emploi de chacun des émaux, jus- « qu'à ce qu'une de vos pièces soit remplie. Alors, enlevant la « cire qui la retenait, placez cette pièce sur une tôle qui ait « une queue courte, et vous la couvrirez d'une espèce de vase « de fer qui soit profond (une cloche) et percé sur toute sa « surface de petits trous, unis et plus larges à l'intérieur du « vase, plus étroits à l'extérieur, où ils présenteront des as- « pérités propres à arrêter les cendres, si par hasard il en « tombait dessus[1]. »

(1) « *Hoc modo omnibus electris compositis et solidatis, accipe omnia*

Cette petite cloche de fer a été remplacée, dans le fourneau de nos émailleurs modernes, par un moufle; le résultat est le même; il s'agit dans les deux modes de préserver l'émail du contact du charbon.

« Ce vase de fer sera pourvu au sommet d'un petit anneau « à l'aide duquel on le posera et on le lèvera. Ces dispositions « étant prises, réunissez des charbons gros et longs; enflam- « mez-les vivement; au milieu du foyer, faites une place que « vous égaliserez avec un maillet de bois, de manière à pou- « voir y maintenir la tôle, en la tenant par la queue avec des « pinces. Posez-la avec soin à cet endroit, recouverte comme « nous l'avons expliqué; disposez des charbons tout autour « et par-dessus; et prenant le soufflet des deux mains, souf- « flez de tous côtés, jusqu'à ce que les charbons brûlent éga- « lement. Ayez l'aile entière d'une oie ou de tout autre gros « oiseau, déployée et attachée à un morceau de bois, elle vous

genera vitri, quod ad hoc opus aptaveris, et de singulis partibus parum confringens, colloca omnes fracturas simul super unam partem cupri, unamquamque tamen partem per se; mittens in ignem compone carbones in circuitu et desuper, sufflansque diligenter considerabis si æqualiter liquefiant: si sic, omnibus utere; si vero aliqua particula durior est, singulariter repone. Accipiensque singulas probati vitri, mitte in ignem singillatim, et cum canduerit, proice in vas cupreum in quo sit aqua, et statim resiliet minutatim, quod mox confringas cum rotundo malleo donec subtile fiat, sicque lavabis et pones in concha munda, atque cooperies panno laneo. Hoc modo singulos colores dispones. Quo facto tolle unam partem auri solidati, et super tabulam æqualem adhærebis cum cera in duobus locis, accipiensque pennam anseris incisam gracile sicut ad scribendum, sed longiori rostro et non fisso, hauries cum ea unum ex coloribus vitri, qualem volueris, qui erit humidus et cum longo cupro gracili et in summitate subtili rades a rostro pennæ subtiliter et implebis quemcunque flosculum volueris, et quantum volueris. Quod vero superfuerit repone in vasculum suum et cooperi, sicque facies ex singulis coloribus, donec pars una impleatur, auferensque ceram cui inhæserat, pone ipsam partem super ferrum tenue, quod habeat brevem caudam, et cooperies cum altero ferro quod sit cavum in similitudinem vasculi, sitque per omnia transforatum gracile, ita ut foramina sint interius plana et latiora, et exterius subtiliora et hispida, propter arcendos cineres, si forte superceciderint. »

« servira à agiter l'air et à souffler fortement de tous côtés, jus-
« qu'à ce que vous aperceviez, à travers les charbons, que les
« trous du vase de fer sont devenus blancs à l'intérieur. Alors
« vous cesserez de souffler. Après une demi-heure environ
« vous dégagerez peu à peu les charbons, et finirez par les
« enlever totalement; vous attendrez de nouveau que les trous
« noircissent à l'intérieur, et lorsque cet effet aura été pro-
« duit, enlevant la tôle par la queue, placez-la, recouverte du
« vase de fer, dans un coin, jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait
« refroidie. Alors, découvrant la pièce émaillée, prenez-la pour
« la laver [1]. »

L'émail est sujet à baisser au feu : il peut donc arriver qu'il se trouve, après le premier feu, au-dessous de la bordure de la pièce; c'est ce que prévoit Théophile, en ajoutant :
« Remplissez de nouveau (de poudre d'émail) et faites fon-
« dre par les moyens indiqués plus haut; vous continuerez
« ainsi jusqu'à ce que, l'émail étant liquéfié également sur
« toute la surface, la pièce soit entièrement remplie. Vous
« disposerez de la même manière les autres pièces [2]. »

L'émail, au sortir du feu, présente souvent des inégalités, et

(1) « *Habeatque ipsum ferrum in medio superius brevem annulum, cum quo superponatur et elevetur. Quo facto compone carbones magnos et longos, incendens illos valde; inter quos facies locum et æquabis cum ligneo malleo, in quem elevetur ferrum per caudam cum forcipe; ita coopertum collocabis diligenter, atque carbones in circuitum compones et sursum ex omni parte, acceptoque folle utrisque manibus undique sufflabis donec carbones æqualiter ardeant. Habeas etiam alam integram anseris, sive alterius avis magnæ, quæ sit extensa et ligno ligata; cum qua ventilabis et flabis fortiter ex omni parte, donec perspicias inter carbones ut foramina ferri interius omnino candeant, sicque flare cessabis. Expectans vero quasi dimidiam horam discooperies paulatim donec omnes carbones amoveas, rursumque expectabis donec foramina ferri interius nigrescant, sicque elevans ferrum per caudam, ita coopertum pones retro fornacem in angulo donec omnino frigidum fiat. Aperiens vero tolles electrum et lavabis.* »

(2) « *Rursumque implebis et fundes sicut prius, sicque facies donec liquefactum æqualiter per omnia plenum sit. Hoc modo reliquas partes compones.* »

a presque toujours besoin d'être poli. Théophile donne le procédé du polissage dans le chapitre LIV, qui a pour titre *De poliendo electro*.

« Cela fait, prenez un morceau de cire de la longueur « d'un demi-pouce, dans lequel vous enchâsserez la pièce « émaillée, de façon que la cire avec laquelle vous la tiendrez « l'enveloppe de toute part; vous frotterez avec soin le côté « émaillé sur une pierre de grès mouillée, jusqu'à ce que l'or « apparaisse également sur toute la surface. Ensuite vous le « frotterez très longtemps sur une pierre à aiguiser, dure et « unie (les émailleurs la nomment encore aujourd'hui pierre « de Cos), jusqu'à ce que l'émail prenne de l'éclat. Sur cette « même pierre mouillée de salive, vous frotterez un morceau « de têt, que vous trouverez parmi les débris d'anciens vases, « jusqu'à ce que la salive devienne rouge et épaisse; vous en « enduirez une lame de plomb unie, sur laquelle vous frotterez « l'émail jusqu'à ce que les couleurs deviennent translucides « et éclatantes. Après, vous frotterez de nouveau le morceau « de poterie sur la pierre à aiguiser avec de la salive, que « vous étendez sur un cuir de bouc, fixé sur un morceau de « bois, et dont la surface soit unie. Sur ce cuir vous polirez « l'émail jusqu'à ce qu'il devienne entièrement brillant, en « sorte que, si une moitié était humide et l'autre sèche, on ne « pût distinguer la partie sèche de la partie hnmide[1]. »

(1) « *Quo facto tolle partem ceræ ad longitudinem dimidii pollicis, in quam aptabis electrum ita, ut cera ex omni parte sit, per quam tenebis, et fricabis ipsum electrum super lapidem sabuleum æqualem diligenter cum aqua, donec aurum æqualiter appareat per omnia. Deinde super duram cotem et æqualem fricabis partem diutissime donec claritatem accipiat; sicque super eandem cotem saliva humidam fricabis partem lateris, quæ ex antiquis vasculis fractæ inveniuntur, donec saliva spissa et rubea fiat; quam linies super tabulam plumbeam æqualem, super quam leniter fricabis electrum usque dum colores translucidi et clari fiant; rursumque fricabis laterem cum saliva super cotem, et linies super corium hircinum, tabulæ ligneæ æqualiter affixum; super quod polies ipsum electrum donec omnino fulgeat, ita ut si dimidia pars ejus humida fiat et dimidia sicca sit, nullus possit considerare, quæ pars sicca, quæ humida sit.* »

M. de L'Escalopier, dans sa traduction de la *Diversarum artium*

Maintenant que les procédés de fabrication des émaux cloisonnés sont suffisamment connus, nous allons signaler les

Principaux monuments subsistants.

schedula de Théophile, a rendu par *cabochon* le mot *electrum*, partout où il se rencontre dans les trois chapitres LII, LIII et LIV du livre III, que nous venons de faire connaître. M. de L'Escalopier dit dans une note que son étude du texte l'amenait à opter entre une incrustation d'émail ou le cabochon, et qu'il s'est arrêté à ce dernier mot, comme présentant plus de concision ; nous croyons qu'il a eu tort : la concision n'est pas de rigueur dans la traduction d'un livre sur les sciences ou sur les arts, et avant d'être concis, il faut se faire comprendre ; or, en prenant le mot *electrum* dans le sens de *cabochon*, le chapitre LII de Théophile serait inintelligible. Le cabochon, comme l'indique M. de L'Escalopier lui-même, dans sa note p. 286, est *une pierre précieuse qu'on ne fait que polir sans la tailler ;* que le cabochon soit fin ou faux, il a toujours l'aspect d'un pierre non taillée, mais seulement polie, et qui n'admet par conséquent à sa surface unie aucune représentation graphique. Si l'*electrum* de Théophile était une imitation de pierres fines cabochons, que signifieraient ces dessins que le fabricateur du soi-disant cabochon doit exprimer par des bandelettes d'or découpées à la règle et contournées pour en former les objets qu'il désire représenter : *opus quodcunque volueris in electris facere sive circulos, sive nodos, sive aves, sive bestias, sive imagines?* On peut rencontrer des pierres gravées en creux, dont les intailles sont remplies d'or ; mais alors la pierre, si elle est fausse, est fabriquée avant d'être intaillée et aurifiée ; l'*electrum* de Théophile, au contraire, est d'abord préparé en or, et la matière vitreuse, *colores vitri*, l'émail, en un mot, fondu ensuite dans les interstices du métal. D'ailleurs la taille en biseau et à facettes des pierreries est postérieure au XIIe siècle, et jusque vers le milieu du XIIIe siècle, toutes les pierres vraies ou fausses n'étaient que des cabochons. Si l'*electrum* était un cabochon, il ferait double emploi dans l'ornementation que Théophile prescrit ; ce serait de sa part une répétition de *lapis*. Nous voyons cependant dans l'ouvrage de Théophile trois objets constamment appliqués à la décoration des ustensiles sacrés et toujours réunis ensemble ; ainsi au chapitre XLIX, où il va traiter de la fabrication du calice d'or, il dit : « *Si calicem componere volueris et ornare lapidibus et electris atque margaritis ;* » au chapitre LV, il orne le pied du calice *lapidibus et electris*, et plus loin, dans le même chapitre, *cruces quoque et plenaria... cum lapidibus et margaritis atque electris ornabis ;* au chapitre LII, *ut in primis stet lapis unus cum quatuor margaritis.... Deinde electrum, juxta quem lapis... rursumque electrum.* Le *lapis* de Théophile étant

monuments sur lesquels, à notre connaissance, on peut en rencontrer.

nécessairement un cabochon (car on ne saurait reporter l'existence de Théophile au delà du XIIe siècle), il faut bien que l'*electrum* soit autre chose. Le cabochon d'ailleurs n'est que d'une seule couleur; le saphir est bleu, l'émeraude verte, le rubis rouge; l'*electrum* de Théophile, au contraire, est coloré de plusieurs couleurs; après avoir décrit au chapitre LIII la manière de disposer avec des bandelettes d'or les dessins que l'artiste veut représenter et qui forment ainsi des compartiments qu'il s'agit de colorer, il ajoute : « *Hauries unum ex coloribus vitri qualem volueris.... et implebis quemcunque flosculum volueris.... sicque facies ex singulis coloribus, donec pars una impleatur.* » La description que Théophile donne aux chapitres LII et LIII de la composition de l'*electrum* ne peut laisser aucun doute au surplus, et les monuments qui subsistent viennent à l'appui de notre opinion, que l'*electrum* de Théophile n'est autre chose qu'une pièce d'émail à cloisonnage mobile. On peut voir de ces curieux émaux sur le calice de Reims et sur la couverture du manuscrit n° 650, conservés à la Bibliothèque royale, sur la boîte renfermée dans l'armoire des bijoux au Louvre, et sur les autres monuments que nous allons signaler plus loin. Dans tous ces monuments, les émaux, suivant la prescription de notre moine artiste, alternent dans la décoration avec les pierres fines cabochons, *in primis stet lapis unus, deinde electrum, juxta quem lapis rursumque electrum.*

De l'étude approfondie du livre de Théophile, on peut conclure qu'il donnait le nom d'*electrum* plus particulièrement à la case de métal préparée pour recevoir la matière vitreuse et renfermant les dessins figurés par des bandelettes d'or; la matière vitreuse, l'émail proprement dit, c'est pour lui, et c'est en effet, une espèce de verre préparé *ad hoc* : « *Accipe omnia genera vitri quod ad hoc opus optaveris.* » Il se sert encore des mots *colores vitri* pour exprimer les différents émaux : « *Hauries unum ex coloribus vitri,* » et au chap. XII du livre II, sous le titre *De diversis coloribus vitri*, il s'occupe des verres colorés opaques qui entrent dans la composition des mosaïques et qui sont de véritables émaux. Le chapitre XVI du livre II, où il traite des vases d'argile décorés de peintures, est intitulé : *De vasis futilibus diverso colore vitri pictis,* et ces couleurs de verre qui devraient supporter la chaleur d'un fourneau de verrier, ne pouvaient être que des matières vitreuses colorées par des oxydes métalliques, de véritables émaux. Cependant lorsque Théophile indique au chap. LIII la manière de fondre le verre coloré, l'émail en un mot, dans les in-

Ces émaux sont fort rares ; fabriqués le plus ordinairement sur fond d'or, ils n'ont pu échapper qu'en petit nombre au creuset de l'orfévre, lorsque le goût des émaux a été remplacé, dans l'ornementation des vases d'or et d'argent, par celui des sujets gravés, ciselés et repoussés par le métal.

Notre collection possède une croix pectorale, décrite sous le n° 661. Elle est émaillée sur ses deux faces par le procédé du cloisonnage mobile. Le style des sujets qui y sont représentés et les inscriptions grecques qui s'y trouvent indiquent positivement son origine; la forme des lettres et le caractère de la peinture dénotent un travail fort ancien, qui doit remonter au xe ou au xie siècle.

En dehors de notre collection, on verra à Paris :

A la Bibliothèque royale, 1° l'épée, la plaque de manteau et les abeilles trouvées en 1653 dans le tombeau de Childéric, à Tournai.

Un travail de sertissure assez grossier forme, sur la plaque de manteau et sur la chape du fourreau de l'épée, une espèce

terstices que présente l'*electrum*, il donne encore à ce chapitre le titre: *De electro;* lorsque l'émail est fondu et a rempli ces interstices, la pièce ainsi achevée prend encore le nom d'*electrum* (*de poliendo electro*). Tel est, en effet, le titre du chapitre où il enseigne à polir l'émail. Théophile appliquait donc le nom d'*electrum* à la pièce de métal disposée à recevoir la matière vitreuse, et il donnait encore ce nom à la pièce, lorsque cette matière y adhérait par la fusion. Ce mot d'*electrum* répond donc parfaitement au mot d'émail dans le sens que nous entendons lorsque nous l'appliquons à une pièce de métal émaillé.

Les Toscans n'auraient pas mérité d'être vantés par Théophile, s'ils n'avaient su faire que des pierres fausses cabochons ; c'est parce qu'ils fabriquaient sans doute de ces charmants émaux que nous avons signalés, qui étaient chatonnés à l'instar des pierres précieuses et alternaient avec elles, qu'il a dit dans sa préface, en adressant à son élève le traité qu'il venait d'écrire : « *Quam si diligentius perscruteris, illìc invenies.... quidquid in electrorum operositate novit Tuscia.* »

M. de L'Escalopier a traduit là *electrum* par incrustations : c'était bien cela, mais cependant le mot est trop vague ; il fallait dire : la science des Toscans dans la fabrication des émaux incrustés.

d'échiquier, dont les interstices sont remplis par des émaux colorés translucides. Dans la plaque de manteau, les émaux n'ont pas de fond et sont à jour.

2° Un plateau creux en or, de forme oblongue; il est décoré d'une bordure présentant aux angles des trèfles et sur les parties droites des losanges, qui sont rendus par de petites bandelettes d'or contournées et posées sur le fond. Ces ornements sont remplis par de l'émail grenat, qui a beaucoup d'analogie avec celui des pièces provenant du tombeau de Childéric. Une croix traitée de la même manière existe au centre du plateau.

On a trouvé ce plateau, il y a peu de temps, enfoui dans la terre, près de Gourdon, dans le département de la Haute-Saône. Des pièces d'or à l'effigie des empereurs grecs Anastase Ier († 518) et Justin († 527) ont été recueillies avec ce plateau.

3° La couverture d'un manuscrit nouvellement acquis (ms., suppl. latin, n° 1118).

Quatre petits émaux cloisonnés, figurant un fleuron, accompagnent une pierre à chacun des angles du plat supérieur de cette couverture, et servent d'écoinçons à des reliefs en or soigneusement travaillés. Les couleurs employées sont le blanc opaque, le bleu clair et le vert semi-translucide. M. Champollion-Figeac, dans la description qu'il a donnée de ce manuscrit[1], pense que le beau travail de sa couverture remonte au moins au VIIe siècle, et le regarde comme une production de l'art byzantin.

4° La riche couverture d'un évangéliaire du XIe siècle, écrit en lettres d'or sur vélin pourpre (n° 650, suppl. latin).

Le plat supérieur de cette couverture renferme une belle plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une riche bordure d'or composée de deux bandes chargées de pierres fines cabochons et de perles; entre ces deux bandes sont placées de chaque côté cinq petites plaques en émail cloisonné, serties sur la couverture comme les pierres fines. Ces émaux, qui

(1) *Revue archéologique*, 2e année, p. 89.

figurent des ornements variés, sont absolument traités dans la manière indiquée par Théophile ; seulement ils n'ont pas le petit encadrement d'émail, qui, on le conçoit, n'était pas indispensable à l'établissement de la pièce. Les couleurs employées sont le rouge et le blanc opaques, le bleu, le vert et le jaune semi-translucides. Tout indique que cette couverture est d'une époque voisine de la confection du manuscrit. On ne saurait lui donner une date postérieure au XIIe siècle.

5° Le calice de Saint-Remi, de Reims, en or pur, relevé d'émaux et de pierres fines[1]. Les émaux, où sont figurés de jolis ornements et des fleurons, alternent sur la panse de la coupe, sur le nœud et sur le pied avec des cabochons. Ce calice appartient au XIIe siècle.

6° Un médaillon de forme ronde représentant *la Crucifixion*. Le travail en est très fin ; les carnations des figures sont en émail couleur de chair ; un feuillage blanc se détache sur le fond, qui est d'un bleu très foncé. Le bleu clair, le blanc et un émail incolore sont employés dans les vêtements et dans les accessoires. Ce monument paraît être de travail italien ; l'inscription INRI, placée au-dessus de la tête du Christ, ne permet pas de le regarder comme grec ; il peut dater du XIIIe siècle.

Au musée du Louvre, une boîte recouverte de lames d'or, qui a dû servir à renfermer un livre de prières. *La Crucifixion*, exécutée au repoussé sur une feuille d'or, occupe le plat supérieur de cette boîte. Ce sujet, placé sous une arcade plein cintre soutenue par des colonnes, est encadré dans une large bordure où se trouvent de très beaux émaux cloisonnés. Aux angles il y a des plaques carrées où les symboles des évangélistes sont représentés. L'aigle et le lion se détachent sur un fond d'émail, l'ange et le bœuf sur le fond de la pièce d'or, qui est champlevée dans la forme extérieure des figures pour recevoir le cloisonnage qui exprime les détails intérieurs du dessin. Dans le surplus du champ de la bordure, les émaux présentent des ornements et sont mêlés à des cabochons. Le

(1) On peut en voir la gravure et la description dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 363.

style de ce monument indique le commencement du XIe siècle.

A Munich : dans la Bibliothèque, 1° la couverture d'un évangéliaire (ms. n° 37), enrichi de miniatures, dont l'une représente l'empereur Henri II († 1024) et sa femme Cunégonde. L'ais supérieur de cette couverture est décoré d'une plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une large bordure d'or, rehaussée de cabochons, de perles et d'émaux. Aux angles, des médaillons renferment les symboles des évangélistes; douze autres médaillons, distribués dans les intervalles, reproduisent à mi-corps Jésus et onze apôtres. Tous ces médaillons sont finement exécutés en émaux cloisonnés. Les vêtements resplendissent de diverses couleurs, les carnations sont en émail rosé. Les minces filets d'or du cloisonnement tracent en caractères grecs, au niveau de l'émail, le monogramme du Christ et les noms des apôtres. Une inscription en lettres majuscules romaines, gravée sur un listel qui borde l'ivoire, indique que cette couverture a été exécutée par l'ordre de l'empereur Henri II.

2° Une boîte très riche en forme de couverture de livre, renfermant un évangéliaire du XIIe siècle (ms. n° 35). Le plat supérieur de cette couverture est revêtu d'une feuille d'or relevée en bosse où le Christ est représenté dans l'action de bénir. Le nimbe du Christ, de même que l'alpha et l'oméga qui accompagnent sa tête, sont en émail cloisonné. Dans la bordure, qui encadre cette figure, se trouvent deux médaillons traités de la même manière; dans l'un le Christ, dans l'autre la Vierge avec une inscription latine. Les émaux employés sont le bleu foncé, le bleu clair, le blanc et le rouge; les carnations sont en émail rosé.

A Vienne : dans le Trésor impérial, 1° la couronne de Charlemagne. Elle se compose de huit plaques d'or, quatre grandes et quatre petites, qui sont réunies par des charnières. Les grandes, semées de pierres fines cabochons, occupent le devant, le derrière et les deux points intermédiaires de la couronne; les petites, alternant avec les grandes, renferment des figures émaillées : Salomon; David; le roi Ézéchias, assis sur son trône, ayant devant lui le prophète Isaïe; et le Christ assis

entre deux séraphins ardents, tels que les Grecs sont dans l'usage de les représenter. Les costumes des personnages se rapprochent de celui des empereurs du Bas-Empire, et bien que les inscriptions qui accompagnent les figures soient en latin, tout indique là un travail grec [1]. Les figures se détachent sur le fond même du métal, qui a été fouillé pour recevoir l'émail ; mais tous les détails intérieurs des traits du dessin sont exprimés par le procédé du cloisonnage mobile avec de fines bandelettes d'or rapportées sur le fond. Les carnations sont en émail rosé ; les couleurs employées dans les vêtements et les accessoires sont le bleu foncé, le bleu clair, le rouge et le blanc. Il est constant que cette couronne a été remaniée à différentes époques, mais rien ne vient contredire la tradition qui fait remonter à Charlemagne ses parties les plus anciennes. Les émaux doivent être de son époque.

2° L'épée de Charlemagne. Le fourreau, entièrement revêtu d'or, est enrichi dans toute sa longueur d'une suite de losanges ; celui du haut encadre une aigle éployée, les autres des ornements variés, exécutés, comme l'aigle, en émail cloisonné.

3° L'épée dite de Saint-Maurice. Le fourreau, en or, représente des figures repoussées, séparées par des bandes d'ornements en émail cloisonné. La qualification donnée au monument est très contestable, mais il porte un cachet fort ancien.

A Venise : la célèbre *Palla d'Oro* de l'église de Saint-Marc. La description de ce devant d'autel, le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge, nous entraînerait beaucoup trop loin, et nous devons nous renfermer dans ce qui s'applique au mode d'exécution des émaux [2].

Le contour extérieur des sujets et des nombreuses figures de cette table a été préalablement tracé sur une épaisse feuille d'or, et tout l'espace que les sujets ou les figures devaient

(1) Cette couronne a été gravée par Villemin, *Mon. fr. inédit.*, pl. 19. On peut en lire la description dans le texte de M. Pottier, t. I, p. 13.

(2) On peut voir une très belle reproduction de ce monument dans l'ouvrage de M. Du Sommerard, *Album*, pl. coloriées XXII et XXIII de la 10e série.

remplir fouillé profondément; dans ces petites cases ainsi préparées, tous les linéaments du dessin ont été formés par de petites bandelettes d'or très minces, et les émaux fondus dans les interstices, par les procédés que Théophile nous a fait connaître. C'est ce dont on peut se convaincre en examinant quelques parties détériorées du monument.

Les carnations des figures sont exprimées en émail rosé; les autres émaux sont le bleu foncé, le bleu clair, le vert, le rouge vif, le brun rouge et le blanc.

Quant à l'origine grecque du monument, elle est indubitable. Au témoignage de tous les anciens historiens de la république vénitienne, Pierre Orseolo Ier, qui fut nommé doge en 976, fit restaurer les édifices incendiés par le peuple, lors du meurtre de Pierre Candiano IV, son prédécesseur. Il fit venir à cet effet de Constantinople des architectes, qui commencèrent la construction de l'église Saint-Marc[1]; et, pour décorer le grand autel, il commanda la *Palla d'Oro* aux plus habiles artistes de cette ville. Elle ne fut apportée à Venise qu'en 1102, sous le doge Ordefallo Faliero, dont le portrait y fut ajouté à cette époque.

Cicognara, par un amour national excessif et peu éclairé, a revendiqué pour l'Italie l'honneur d'avoir exécuté la *Palla d'Oro*; mais il faut plutôt en croire les anciens auteurs qu'un écrivain moderne, et, sur ce point, Morosini, Sabellicus et Justiniani, écrivains du XVe siècle, Sansovino et Tiepolo, qui écrivaient au XVIe, ne laissent aucun doute[2]; Emeric Da-

(1) « *Succeduto poi l'incendio di parte della chiesa e del Palagio Ducale, quando fu dal popolo ucciso Pietro Candiano, da Pietro Orseolo per la redificatione, da Costantinopoli furono chiamati i piu eccellenti architetti che vi fossero, et con molta solennità restarono, alla presenza del Doge, e di Pietro Malfatto vescovo della città, gettate le fondamenta.* » PAOLO MOROSINI, *Historia della città e republica di Venetia*, lib. IV. *In Venetia*, MDCXXXVII, *presso Baglioli.*

(2) « *Tabulam ad hæc ex auro Bizantii mira arte conflatam eodem intulit : illatamque ad aram maximam solemni dedicatione statuit.* » ANTONII SABELLICI *Rerum Venetarum*, etc. *Venetiis*, MCCCCLXXXVII, lib. IV, *primæ Dec.*

« *Pietro Orseolo Doge, che fu l'anno* 976, *ordinò che fosse questa Pala*

vid[1] et M. Du Sommerard[2] ont combattu l'opinion intéressée de Cicognara.

Il est certain que la *Palla* a été restaurée plusieurs fois, et qu'à différentes époques on l'a enrichie de pierres précieuses[3]. Des artistes italiens ont bien pu alors y travailler; mais ses émaux et ses plus anciennes parties sont dus à des artistes grecs, et remontent au xe siècle et au xie.

A Cologne : la châsse des rois mages.

La face, sur laquelle est placée la grille qui laisse apercevoir les trois chefs des mages, est bordée d'un listel décoré alternativement d'une plaque couverte de pierres cabochons et d'une plaque d'émail à ornements cloisonnés en or. On sait que ce magnifique reliquaire fut fait par les ordres de l'archevêque Philippe de Heinsberg. Il est à remarquer que sur les faces longitudinales du monument chacune des arcades trilobées de l'étage inférieur et chacune des arcades plein cintre de l'étage supérieur est découpée dans un seul morceau de métal enrichi d'émaux champlevés.

A Aix-la-Chapelle : la grande châsse de Notre-Dame, donnée à la cathédrale par Frédéric Barberousse (1152 † 1190).

Le soubassement du monument, sa bordure d'encadrement

fabricata a Constantinopoli per l'eccellenza degli artifici, che all'hora fiorivano in quell' imperio; e ridotta a perfettione con lunghezza di molti anni per diversi accidenti, fu condotta a Venetia sotto Ordefallo Faliero Doge, che visse l'anno 1102, e collocata su l'altare.» FRAN. SANSOVINO, *Venetia città nob. e singolare descritta. In Venetia,* MDCIIII, cap. XXXIX.

« *Tabulam auream ad ornatum magnæ aræ apud Constantinopolim eleganti opere fabricandam curavit.* » JUSTINIANI.

(1) *Histoire de la peinture.* Paris, 1842, p. 83.

(2) *Les Arts au moyen âge*, t. III, p. 142 et 330, et t. IV, p. 64.

(3) « *Nell'anno 1209 sotto Pietro Ziani Doge, fa rinovata (la Pala) da Angelo Faliero procuratore della chiesa, aggiungendole diversi ornamenti di gioie e di perle. Ma l'anno 1345, sotto il principato di Andrea Dandolo, si ristaurò di nuovo e vi si accrebbero diverse gemme di preggio con queste due inscrittioni che vi si leggono.* » SANSOVINO, *Venetia città*, etc., cap. XXXIX; et plus loin, chapitre XL, on lit : « *Trovasi questa Pala di lame d'oro massiccio, con figure alla greca fatte di smalto ornata.* »

et les arcades angulaires de l'étage inférieur sont formés par un listel composé alternativement de pierres fines et de plaques d'émail. L'espace que devait remplir l'émail a été fouillé sur des feuilles d'or, et les dessins ont été tracés, par le procédé du cloisonnage mobile, dans ces petites cases ainsi préparées.

Jusqu'à présent nous n'avons signalé que des émaux sur or; les émaux cloisonnés s'exécutaient également sur cuivre. Nous citerons en ce genre une très belle plaque conservée dans la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier; elle était probablement appliquée sur l'un des ais d'une couverture de livre. Saint Georges y est représenté debout, armé d'une lance dont il perce le dragon étendu à ses pieds; son bras est protégé par un bouclier orbiculaire; le saint est revêtu de la cataphracte antique, recouverte d'une chlamyde agrafée sur l'épaule; un cheval occupe le côté droit du tableau. On lit sur le fond plusieurs inscriptions en caractères grecs.

Cet émail a 16 centimètres de largeur sur 19 centimètres de haut. Le contour extérieur des figures est tracé par un filet de métal d'environ 2 millimètres de largeur; les détails intérieurs du dessin le sont au contraire par des fils d'une ténuité extrême. Quelques détériorations laissent parfaitement apercevoir que les traits de métal qui expriment le dessin du sujet ne tiennent pas au fond. Les carnations sont en émail d'une coloration de chair assez naturelle; les émaux employés dans les vêtements, les accessoires, sont très variés de couleur. L'émail est encadré dans une bordure en cuivre repoussé et ciselé, présentant des entrelacs capricieux dans le style oriental et des médaillons qui renferment des figures de saints, dont les noms sont inscrits en lettres grecques.

L'origine byzantine de ce monument est incontestable; il paraît appartenir au IXe ou au Xe siècle.

A ces monuments que nous avons examinés[1], on peut join-

(1) Nous n'avons pu donner à l'examen de ceux de ces objets qui existent à l'étranger qu'un temps beaucoup trop court, et souvent même il a fallu nous contenter de les voir à travers une glace. Quant à ceux qui existent à Paris, à la Bibliothèque royale et au Louvre, l'inépuisable complaisance de MM. les conservateurs nous a permis

dre un bijou en or conservé dans le Museum Ahsmolean, à Oxford, et qui a été découvert en 1696, près de l'abbaye d'Antelney, dans laquelle Alfred le Grand s'était retiré après avoir été vaincu par les Danois en 878. M. Albert Way, l'un des archéologues les plus instruits de l'Angleterre, en a donné la description accompagnée d'une gravure qui reproduit le dessus, le dessous et la tranche de ce bijou[1]. L'inscription AELFRED MEC HEHT GEVVRCAN (Alfred ordonna que je fusse fait), qui se trouve sur l'épaisseur de la pièce, laisserait peu de doute sur l'origine qui lui est attribuée. L'émail placé sur le dessus est exécuté par le procédé du cloisonnage mobile; il reproduit une figure dont il est difficile de déterminer le caractère. Les carnations sont en émail blanchâtre; les couleurs employées dans les vêtements sont le vert pâle et le brun rouge semi-translucides; le fond est bleu. Le bijou est terminé par une figure d'animal, en filigrane d'or, qui a tous les caractères du style oriental.

Caractères généraux des cloisonnés.

La connaissance de ces monuments peut nous permettre de résumer les caractères généraux des émaux cloisonnés.

Ces émaux sont renfermés le plus souvent dans une petite caisse de métal, où les figures sont exécutées en émail, de même que le fond sur lequel elles se détachent, les traits du dessin étant seuls exprimés, dans cette petite caisse, par des bandelettes de métal rapportées sur le fond. Quelquefois c'est le métal qui sert de fond au tableau : dans ce cas, tout l'espace que les figures ou le sujet occupent a été champlevé sur la plaque de métal, et les traits du dessin ont été rendus par de fines bandelettes de métal dans cette partie champlevée; c'est ainsi que sont faites deux des encoignures de la boîte du Louvre. Les carnations sont toujours reproduites par de l'émail que l'artiste a cherché à rendre autant qu'il l'a pu de la couleur

de les interroger autant que bon nous a semblé, de fouiller, à l'aide de la loupe, leurs parties endommagées pour apprécier le mode de leur fabrication, et de nous assurer qu'ils sont bien établis suivant les procédés indiqués par Théophile.

(1) *The Archaeological journal. June,* 1845.

des chairs. La palette des émailleurs grecs est très riche : les couleurs par eux employées sont le blanc, le rouge vif, le brun rouge, le bleu foncé, le bleu clair, le vert, le jaune, le violet, la couleur de carnation et le noir. Le blanc, le noir, le bleu lapis sont toujours opaques ; les autres couleurs se rencontrent soit opaques, soit à l'état de semi-translucidité ; le jaune est rare. Deux teintes différentes ne sont jamais juxtaposées sans être séparées par un filet de métal.

Les émaux cloisonnés ont été exécutés le plus ordinairement sur or, par pièces de petite dimension, qui étaient ensuite enchâssées dans un chaton et fixées sur les objets qu'elles étaient appelées à enrichir, à l'instar des pierres fines avec lesquelles elles alternaient. Ces petites plaques d'émail ayant ainsi été préparées à part, il en est résulté que souvent elles ont été employées à l'ornementation de pièces d'orfévrerie pour lesquelles elles n'avaient pas été spécialement fabriquées. Aussi rencontre-t-on des émaux grecs sur des monuments français, italiens ou allemands, et l'âge de ces monuments n'est pas toujours un guide certain pour déterminer l'âge des émaux, qui remontent souvent à des temps plus anciens.

Les émaux cloisonnés ont joui d'une grande faveur et ont concouru à l'embellissement d'objets de toute sorte. Théophile invite l'élève chéri auquel il adresse sa *Diversarum artium schedula* à en décorer tous les instruments du culte et de la liturgie : « *Cruces quoque et plenaria et sanctorum pignorum scrinia, simili opere cum lapidibus et margaritis atque electris ornabis*[1]. » Les épées, les couronnes, les vêtements même étaient enrichis d'émaux de ce genre ; les gants qui font partie du costume impérial de Charlemagne, conservé dans le Trésor de Vienne, sont brodés de perles et ornés de petites plaques d'émail cloisonné.

Émaux de plique.

On a vu que les pièces émaillées par le procédé du cloisonnage mobile recevaient de Théophile, au XIIe siècle, le nom latin de *electrum;* nous avons dû rechercher quel nom on leur

(1) Cap. LV, lib. III. Éd. de M. de L'Escalopier, p. 199.

donnait en France, pour les distinguer des autres sortes d'émaux. Quelques énonciations portées dans les anciens inventaires nous ont donné à penser que les cloisonnés ont reçu, jusqu'à la fin du xvie siècle, le nom d'émaux de *plique,* et par corruption de *plite*[1].

Nous trouvons en effet dans les vieux inventaires du xive au xvie siècle des émaux, en petit nombre, désignés sous ces noms, et dont la description ne peut se rapporter qu'aux cloisonnés. On lit, dans l'inventaire du duc de Normandie, de 1363[2] : « Une aiguière d'or semée d'esmaulx de plique, de « rubis et de menues perles. » Dans l'inventaire des joyaux de Charles V, de 1379[3] : « Ung calice d'or qui a la tige esmaillée « de France et le pommeau semé d'esmaulx de plite.—Couppe « d'or sur ung hault pié... semée d'esmaulx de plite, garnie de « grenats et de saphirez. — Couppe d'or toute esmaillée d'es- « maulx de plite, et a une annonciacion Notre-Dame au fons « dedans.—Ung bien grant ymage de Notre-Dame.. et a une « couronne d'esmaulx de plite et de menue pierrerie. — Une « seinture... et sont la boucle et le mordant d'esmaulx de « plite. » Dans l'inventaire de Charles VI, de 1399[4] : « Une « couppe d'or, a tout son couvescle semé par dehors d'esmaux « de plite et garnie de rubis d'Alexandre, d'esmeraudes et de « perles. » Et enfin dans l'inventaire fait après la mort de Henri II, en 1560[5] : « Ung coffre d'argent doré enrichy d'émail « de basse taille et de boutons d'émail de plicque.—Ung bon- « net de veloux noir garny de perles et de boutons d'émail de « plicque. — Épée à l'antique ayant la garde, la poignée et le « bout d'émail de plique. »

(1) Le mot *plique* ne viendrait-il pas de *applicare, appliquer, mettre sur,* parce qu'en effet les dessins, dans les cloisonnés, sont exprimés par des bandelettes d'or appliquées, posées sur le fond, et non pas par des filets de métal tenant au fond, pris aux dépens du fond même de la pièce, comme dans les émaux champlevés?

(2) Ms. Bibl. roy., fonds Mortemart, n° 74.

(3) *Idem*, n° 8356, fol. 31, 35, 48, 231 et 243.

(4) *Idem*, fonds Mort., n° 76.

(5) *Idem*, n° 9501, 3 Lancel.

Ainsi les émaux de plique ne décorent, le plus ordinairement, que des vases d'or; ils ne sont pas incrustés dans le métal, mais semés extérieurement sur les vases, et ne peuvent par conséquent y être fixés que par un chaton; ils sont accompagnés de pierres fines et de perles. On retrouve donc dans ces émaux de plique tous les caractères qui distinguent les émaux cloisonnés : la description qu'en fournissent les vieux inventaires pourrait convenir aux émaux du calice de la Bibliothèque royale, ainsi qu'à ceux qui enrichissent les couvertures de livres que nous avons cités et les gants du costume impérial conservé à Vienne.

Il est une remarque à faire, c'est que les émaux cloisonnés, qui étaient fort en usage au XIIe siècle, commencèrent à être moins employés au XIIIe, et furent remplacés au XIVe par les émaux translucides sur relief. Eh bien, dans les inventaires du XIVe siècle, les émaux de plique sont déjà rares, et ils se trouvent principalement appliqués à la décoration des calices d'or, qui, par leur destination, avaient échappé à la refonte plutôt que les pièces de vaisselle. Enfin, lorsque dans ces inventaires on énonce, à la suite de la description d'une pièce, qu'elle a été faite sur l'ordre du roi ou du prince dont on décrit le trésor, jamais cette pièce nouvelle n'est ornée d'émaux de plique. Ainsi ces émaux ne se faisaient plus au XIVe siècle ; ils n'existaient que sur des pièces qui remontaient au moins au siècle précédent. Tout vient donc à l'appui de cette opinion, que les émaux de plique n'étaient autre chose que les émaux cloisonnés.

Émaux de plique à jour.

On trouve encore, dans les inventaires que nous venons de citer, des émaux désignés sous le nom d'*émaux de plique à jour*. Voici comment ils sont décrits : « Une très belle couppe « d'or et très bien ouvrée à esmaulx de plite à jour et est le « hanap d'icelle à esmaulx à jour [1]. — Ung coutel à manche « d'ivyre... et a en la lemelle dudit coutel une longue roye à « esmaulx de plite ouvrée à jour [2]. »

Ces émaux de plique à jour n'étaient autres que des émaux

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 48. (2) *Idem*, fol. 248.

cloisonnés sans fond, des imitations de pierres transparentes, qui étaient montés à jour ou fondus dans les interstices d'un réseau d'or à compartiments.

Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfèvrerie*, raconte que François I[er] lui montra une belle coupe, en le consultant sur les moyens qui avaient été employés pour la fabriquer. A la description que donne Cellini de cette coupe, on reconnaît qu'elle était, comme celle du trésor de Charles V, *ouvrée à esmaulx de plite à jour*. « Le roi, dit Cellini, me montra « une coupe à boire, sans pied, faite en filigrane et ornée de « gracieux petits feuillages qui allaient se jouant autour de « divers compartiments dessinés avec art; mais ce qui la « rendait surtout admirable, c'est que tous les vides des « compartiments et ceux que laissaient les feuillages avaient « été remplis par l'artiste d'émaux transparents de diverses « couleurs[1]. » Cellini explique ensuite de quelle manière il suppose que ce genre de travail a été exécuté. Il est inutile d'entrer dans tous les détails qu'il donne; il nous suffit de dire que des bandelettes d'or formaient les divers compartiments entre lesquels étaient fondus les émaux. La plaque de manteau trouvée dans le tombeau de Childéric, et la belle coupe au centre de laquelle est représenté Chosroès, roi de Perse (531 † 579), qui sont conservés à la Bibliothèque royale, ont été faits par un procédé analogue, et leurs émaux ne sont autres que des émaux de plique à jour.

Arrivons maintenant aux émaux champlevés. Émaux champlevés.

Comme dans les émaux cloisonnés, un trait de métal vient former à la surface de l'émail les linéaments principaux du dessin; mais ce trait de métal, au lieu d'être disposé à part et rapporté ensuite sur le fond de la plaque qui doit recevoir la matière vitreuse, est pris aux dépens même de cette plaque. Ainsi, après avoir dressé et poli une pièce de métal dont l'épaisseur varie de 1 à 5 millimètres, l'artiste y indiquait toutes les parties de métal qui devaient affleurer à la surface

Procédés de fabrication.

(1) B. Cellini, *Tratt. dell' oref.*, cap. III.

de l'émail pour rendre le trait du dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter; puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait profondément tout l'espace que les différents émaux devaient recouvrir. Dans les fonds ainsi champlevés, il introduisait la matière vitrifiable, soit sèche et pulvérisée, soit à l'état pâteux auquel elle était amenée au moyen de l'eau ou d'un liquide glutineux. La fusion s'opérait par des procédés semblables à ceux que nous avons indiqués pour les émaux cloisonnés.

Souvent les carnations et même les figures entières sont exprimées par le métal : dans ce cas l'artiste gravait préalablement en creux tous les traits de détail sur les parties réservées.

Lorsque la pièce émaillée était refroidie, on la polissait par des moyens analogues à ceux que Théophile indique dans son chapitre intitulé *De poliendo electro*. Ensuite, si l'excipient métallique était de cuivre, on appliquait la dorure sur toutes les parties de métal réservées à la surface de l'émail, et la pièce était de nouveau présentée au feu. La température nécessaire pour fixer la dorure, composée d'un amalgame de mercure et d'or moulu[1], étant très modérée, les incrustations d'émail n'avaient à souffrir en rien de cette nouvelle exposition au feu[2].

Quelques émaux champlevés signalés.

Tous les émaux de la collection catalogués sous le n° 662, et les suivants jusqu'au n° 684, sont traités par le procédé du champlevé. Ces émaux sont beaucoup moins rares que ceux à cloisonnage mobile, et il serait superflu d'en indiquer d'autres, si nous n'avions à nous servir de quelques monuments de cette nature, étrangers à la collection, dans l'examen que nous aurons à faire plus loin de diverses questions soulevées sur l'émaillerie du moyen âge.

Nous signalerons donc à Paris :

A la Bibliothèque royale, quelques pièces émaillées de l'épo-

(1) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. III, cap. XXXVII.

(2) Consulter à ce sujet l'*Essai sur les émailleurs de Limoges*, de M. l'abbé TEXIER. Poitiers, 1843, p. 160 et suivantes.

que gallo-romaine, trouvées dans le nord de la France depuis Évreux jusqu'à Bavay : ce sont des fibules et des boutons chargés d'émaux opaques rouges, blancs et bleus ; ces deux dernières couleurs parfois disposées en échiquier.

Au Louvre, la belle coupe provenant de l'abbaye de Montmajour, près d'Arles, et portant, chose bien rare, le nom d'Alpais qui l'a faite, et la désignation de Limoges, où travaillait cet habile ouvrier : *Magiter* (*sic*) *: G : Alpais : me : Fecit : Limovicarum.* Elle appartient au XIIIe siècle.

Au musée de l'hôtel de Cluny, les deux plaques du XIIe siècle représentant, l'une, le moine Étienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, conversant avec saint Nicolas; l'autre, qui faisait pendant à la première, l'Adoration des rois. Suivant M. l'abbé Texier, elles faisaient partie de l'autel émaillé de Grandmont, vendu en 1790, comme vieux cuivre, à un chaudronnier ; elles dataient donc de l'érection de ce monument, exécuté en 1165 [1]. Ce qui est certain, c'est que saint Étienne de Muret a fondé en 1073 l'ordre de Grandmont, et qu'il a été canonisé en 1188. Comme il est représenté sans le nimbe qui désigne les saints, il faut que l'émail ait été fait avant sa canonisation ; la date de la confection de ces pièces est donc renfermée entre les années 1073 et 1188.

A Saint-Omer :

Au musée, le pied de croix du XIe au XIIe siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin [2].

Au Mans :

Dans le musée, le portrait en pied de Geoffroi Plantagenet, comte d'Anjou, mort en 1151. Cette belle plaque, de 63 centimètres de haut sur 33 de large, ornait autrefois le tombeau de ce prince dans la cathédrale de la ville du Mans, et doit être d'une époque rapprochée de sa mort [3].

(1) M. l'abbé TEXIER, ouvrage cité, p. 72.

(2) Elle est reproduite dans l'*Album* de M. Du Sommerard, 2e série, pl. XXVIII.

(3) Elle a été publiée dans l'*Album* de M. Du Sommerard, 10e série, pl. XII.

A Poitiers :

Au musée, une plaque de l'époque gallo-romaine, en cuivre doré, incrustée d'émaux bleus. Une autre plaque récemment trouvée au sommet du mont de Jouer, près Saint-Goussaud (Creuse), avec des médailles portant l'exergue : *Philippus Augustus* (244 à 249)[1].

A Vienne :

Dans le cabinet impérial des médailles et des antiques (*Das k. k. Münz-und Antiken-Kabinet*), parmi plusieurs belles pièces romanes, deux grandes plaques. L'une a dû servir à l'ornementation de la couverture d'un livre ; le Christ y est représenté bénissant : sa tête est accostée d'un alpha et d'un oméga défigurés par une espèce d'appendice qui les surmonte; l'autre représente la Crucifixion : au-dessus de la croix, la main de Dieu le père sort d'un nuage pour bénir son fils supplicié.

En Angleterre :

Le beau vase, découvert en 1834 dans une sépulture romaine du comté d'Essex, décrit par M. Gage, dans le XXVIe volume de l'*Archaeologia*.

L'anneau d'or d'Ethelwulf, roi de Vessex (836 † 857), conservé dans le *British Museum*[2].

La belle crosse publiée par Villemin[3], comme attribuée à Ragenfredus, évêque de Chartres († 960). Cette curieuse pièce, qui se trouve actuellement dans la collection de sir Samuel Meyrich, à Goodrichcourt, est signée : FRATER WILLELMUS ME FECIT. En l'attribuant à Ragenfroid, on en ferait remonter la confection à la moitié du xe siècle, ce que l'examen du monument ne permet pas d'admettre. M. André Pottier fait remarquer, dans la savante description qu'il en a donnée, que le Goliath représenté dans l'un des compartiments du pommeau est revêtu de l'armure des guerriers du xie siècle. Il trouve aussi une similitude évidente entre les feuillages de

(1) M. l'abbé TEXIER, ouvrage cité, p. 16.

(2) Gravé dans le n° de juin 1845 de l'*Archaeological journal*.

(3) *Monuments français inédits*, t. I, p. 21, pl. XXX.

la décoration et ceux tirés d'un manuscrit grec que Villemin a gravés sur la même planche. M. Adrien de Longpérier, dans un excellent article sur quelques monuments émaillés[1], reconnaît que les costumes des personnages qui y sont représentés et les attitudes sont entièrement semblables à ce que l'on remarque dans la tapisserie de Bayeux; il n'y a pas, ajoute-t-il, jusqu'aux inscriptions qui n'offrent de l'analogie avec celles brodées par la reine Mathilde. M. Albert Way, qui a pu examiner tout à l'aise ce beau monument de la collection de son compatriote, ne croit pas devoir lui assigner une date antérieure au XIIe siècle[2]. Nous ajouterons aux observations de ces érudits que dans les vêtements des nombreux personnages répandus sur le pommeau de la crosse, on peut remarquer des teintes différentes d'émail juxtaposées sans séparation de filet de métal, ce qu'on ne rencontre jamais dans les émaux du XIe siècle. On ne peut donc se servir de ce monument pour prouver l'existence d'émaux champlévés au Xe siècle.

Maintenant nous pouvons caractériser ainsi les émaux champlevés.

Caractères généraux des champlevés.

Ils sont presque constamment exécutés sur cuivre. Le peu de prix de la matière permettant d'employer des plaques d'une assez grande dimension, ces émaux ne sont pas seulement, comme les émaux à cloisonnage mobile, attachés à des pièces d'orfévrerie comme objets d'ornementation; ils forment au contraire, le plus souvent, des monuments entiers qui, à raison de la profondeur du champlevé et de l'épaisseur de l'émail, présentent une grande solidité et des couleurs inaltérables. La matière vitreuse est mise en œuvre de deux manières: tantôt elle colore les carnations, les vêtements et les fonds; le métal qui affleure à la surface ne sert alors qu'à tracer les linéaments principaux du dessin; tantôt elle est employée seulement à colorer les fonds, et à encadrer les figures qui sont rendues par une fine gravure sur le plat du métal doré, ou ciselées en relief.

(1) *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. I, p. 149.
(2) *The Archaeological journal. June*, 1845.

Sans aller jusqu'à prétendre que les émaux de la première manière n'ont pas été exécutés au delà du XIIe siècle, il est certain que le mode de colorer les carnations par un émail approchant du ton de la chair, et d'employer les couleurs dans les vêtements, était particulier aux XIe et XIIe siècles, et qu'il signale incontestablement les émaux de cette époque. On en trouve la preuve dans le portrait de Geoffroi Plantagenet et dans les plaques du musée de Cluny, provenant de l'autel de Grandmont, dont la confection a une date incontestable.

Cette manière de traiter les carnations doit être attribuée à l'influence des artistes gréco-vénitiens, établis à Limoges au XIe siècle, comme on le verra plus loin. Et nous en trouvons la preuve dans ce fait qu'aucun émail, dont l'origine grecque ne saurait être contestée, n'est exécuté autrement. Ainsi dans les émaux qui décorent la *Palla d'Oro* de Saint-Marc de Venise, dans ceux de la couverture du manuscrit de Munich, que fit faire l'empereur Henri II, dans la plaque appartenant à M. le comte de Pourtalès, dans la petite croix de notre collection n° 661, toutes les carnations sont rendues par un émail approchant du ton de chair, tous les vêtements par des émaux diversement colorés.

Les deux plaques de notre collection, n°s 663 et 664, présentent de beaux spécimens de ces émaux à carnations nuancées et à vêtements colorés.

Lorsque les figures sont très petites, les émailleurs des XIe et XIIe siècles expriment les carnations par un trait intaillé sur le métal doré; les vêtements alors sont colorés par des émaux, comme dans la croix de saint Bertin du musée de Saint-Omer, et dans le coffret de notre collection n° 662 et la plaque n° 670. Enfin s'ils retracent ces petites figures tout entières par une gravure sur le fond du métal, les intailles sont toujours en ce cas niellées d'émail. On peut en voir des exemples dans les pièces semi-circulaires du fermail de notre collection n° 669.

La seconde manière, qui consistait à n'employer l'émail que pour colorer les fonds, a été presque exclusivement en usage

aux XIIIe et XIVe siècles ; il est très difficile de rencontrer des émaux de ces époques où les figures soient exprimées autrement que par une fine gravure sur le métal doré, ou par un relief se détachant sur un fond d'émail qui est presque toujours d'un beau bleu. Les progrès sensibles que firent les arts du dessin au XIIIe siècle furent sans doute la cause principale du changement de procédé.

L'art d'émailler par incrustation eut beaucoup à y perdre. Lorsque l'émailleur, se bornant à teindre les fonds, ne fut plus que le simple auxiliaire du graveur, d'artiste il devint ouvrier. La facilité de produire des monuments de cette sorte en fit naître des quantités considérables, qui amenèrent le dégoût et l'anéantissement de ce bel art.

La succession des couleurs employées dans les émaux champlevés est ainsi indiquée par M. l'abbé Texier dans son *Essai sur les émailleurs de Limoges*, et nous ne saurions mieux faire que de reproduire les observations d'un archéologue aussi érudit. Au XIe siècle, les émaux sont le bleu, qui se subdivise en trois nuances, le bleu noir, le bleu de ciel, le bleu clair; le rouge purpurin semi-translucide; le rouge vif opaque; le vert tirant sur le bleu; le vert tendre. Chaque émail employé entre deux filets de métal est toujours d'une seule nuance. C'est ce qu'on remarque dans notre coffret émaillé n° 662.

Au XIIe siècle, l'émail a un grain plus fin; le violet et le gris de fer s'ajoutent aux couleurs du siècle précédent. Pour peu que le champ d'émail, entre deux filets de métal, ait de l'étendue, l'émailleur cherche à imiter, par des teintes juxtaposées, la dégradation de tons qui forme le modelé dans les autres peintures. Le vert sépare toujours le bleu du jaune; les tons clairs des draperies vertes sont formés par de l'émail jaune, les demi-teintes par le vert franc et cru ; dans les draperies bleues, la dégradation des couleurs se fait du bleu foncé au bleu clair et au blanc.

Aux XIIIe et XIVe siècles, les mêmes couleurs d'émail sont employées ; mais comme la plupart du temps les figures sont gravées en intaille sur le métal ou exécutées en demi-relief, et

que l'émail ne fait plus que teindre les fonds, le bleu devient la couleur dominante.

Applications diverses des émaux champlevés.

Les incrustations d'émail par le procédé du champlevé furent appliquées avec profusion pendant quatre siècles, du XIe au XIVe, sur une foule d'objets et d'ustensiles en cuivre, dont on rehaussait la valeur par ce genre d'ornementation peu coûteux. Elles embellirent surtout les instruments du culte et de la liturgie, et principalement les châsses qui renfermaient les ossements vénérés des saints. Des monuments d'une plus grande proportion, tels que des tombeaux, des autels, en furent même revêtus. Il n'est pas douteux que beaucoup d'objets à l'usage de la vie privée n'aient été décorés de cette manière ; on en trouve la preuve dans un texte ancien que nous citerons plus loin ; mais un très petit nombre ont survécu à la destruction. La collection de M. Carrand possède une suite de plaques du XIe siècle qui décoraient une ceinture militaire ; elles reproduisent des animaux chimériques d'un grand style. On rencontre encore dans les musées publics et dans les collections particulières quelques coffrets et des flambeaux à pointe.

Ancienneté relative et origine des champlevés et des cloisonnés.

Maintenant que les procédés de fabrication et les caractères qui sont propres aux deux sortes d'émaux incrustés sont bien connus, et que nous avons signalé quelques-uns des monuments sur lesquels une discussion peut s'élever, cherchons à éclaircir, sinon à résoudre, les questions que présentent leur ancienneté relative et leur origine.

Le plus ancien document écrit qui puisse se rapporter aux incrustations d'émail sur un excipient métallique est un passage de Philostrate, qui, dans son *Traité des images*, en parlant de harnais enrichis d'or, de pierreries et de couleurs variées, ajoute ces mots : « On dit que les barbares qui habitent « près de l'Océan étendent ces couleurs sur de l'airain ardent, « qu'elles y adhèrent, deviennent aussi dures que la pierre, et « que le dessin qu'elles représentent se conserve[1]. »

(1) « Ταῦτα φασὶ τὰ χρώματα τοὺς ἐν Ὠκεανῷ Βαρβάρους ἐγχεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρῳ, τὰ δὲ συνίστασθαι, καὶ λιθοῦσθαι, καὶ σώζειν ἃ ἐγράφη. » *Icon.*, lib. I, cap. XXVIII. PHILOSTR., *quæ supersunt omnia*, etc. GOTTFRID. OLEARIUS, *Lipsiæ*, 1709, p. 804.

Philostrate, grec de naissance, après avoir enseigné la rhétorique à Athènes, vint se fixer à Rome, à la cour de l'impératrice Julie, femme de Septime-Sévère, au commencement du IIIe siècle. Si l'art d'émailler les métaux avait alors existé en Grèce, sa patrie, ou à Rome, qu'il habitait, Philostrate n'aurait pas cité ce genre d'ornementation comme chose extraordinaire, et n'aurait pas surtout reporté à des *barbares* l'honneur de son invention. D'un autre côté, les monuments émaillés qui subsistent de l'époque gallo-romaine, tels que les pièces de la Bibliothèque royale, celle du musée de Poitiers et le vase trouvé dans le comté d'Essex, sont dans un rapport parfait avec la narration de l'écrivain, soit par leur état matériel, soit par les gisements où ils ont été découverts.

On peut donc regarder comme établi que l'art d'émailler les métaux n'existait ni en Grèce, ni en Italie, au commencement du IIIe siècle de notre ère, et que cet art était pratiqué dans les cités industrieuses de l'ouest de la Gaule.

Durant les invasions et les guerres qui désolèrent l'Occident presque sans interruption du IVe au XIe siècle, plusieurs des arts industriels durent demeurer en souffrance, et quelques-uns ont pu être complétement abandonnés. Il est à présumer que l'art de l'émaillerie a été de ce nombre : il n'existe en effet aucun texte pendant cette longue période pour nous révéler la pratique de l'art de l'émaillerie en France, et les seuls monuments qui viennent jalonner la distance qui sépare l'époque gallo-romaine du XIe siècle sont l'anneau d'or d'Ethelwulf, conservé dans le *British Museum*, et un autre anneau d'or cité par M. Albert Way dans le nº de juin de l'*Archaeological Journal*, qui, portant le nom de Alhstan, passerait pour être celui d'un évêque de Sherborne mort en 867. L'émail, dans ces deux anneaux, sert de fond à des figures ciselées, et est appliqué dans les creux champlevés du métal. Ces deux pièces, qui appartiennent à l'orfévrerie, sont trop peu importantes pour établir l'existence de l'émaillerie en Occident, au IXe siècle.

L'épée et les bijoux trouvés dans le tombeau de Childéric, à Tournai, ont été souvent cités comme des monuments émaillés

de l'antiquité franque; mais il faut remarquer qu'ils ne sont pas traités par le procédé du champlevé, qui est un caractère constitutif imprimé dès l'origine aux émaux gallo-romains, mais bien par le procédé du cloisonnage mobile, qui est propre aux émaux grecs. La plaque du manteau qui fait partie de ces bijoux, et dont les émaux sont translucides et montés à jour, est d'ailleurs exécutée de la même manière que la belle coupe orientale de la Bibliothèque royale présentant des compartiments remplis d'émaux translucides et qui porte l'effigie de Chosroès, roi de Perse (531 † 579). La forme du fourreau de l'épée n'est pas non plus en rapport avec ce que nous connaissons des épées des Francs de cette époque; et si l'on fait attention qu'à côté de ces objets, dans le même tombeau, se trouvaient cent médailles d'or d'empereurs du Bas-Empire, dont la plupart étaient contemporains de Childéric, on pourra supposer, sans témérité, que l'épée et les bijoux enrichis d'émaux sertis dans un cloisonnage mobile étaient, comme les médailles, des productions de l'art byzantin envoyées en présent au père de Clovis. La découverte récente du plateau en or, enrichi d'une bordure et d'une croix en émail, que l'on voit à la Bibliothèque royale, vient à l'appui de cette opinion; la décoration émaillée de ce plateau est traitée de la même manière que celle des objets trouvés dans le tombeau de Childéric. Eh bien, c'est encore accompagné de monnaies du Bas-Empire que ce plateau a été trouvé dans la terre. Il y a donc identité de fabrication entre ces différents objets, et les monnaies trouvées auprès des uns et des autres ne peuvent laisser de doute sur l'identité de leur origine, qui doit être orientale. La supposition de communications entre les empereurs d'Orient et les premiers rois francs n'a rien d'extraordinaire d'ailleurs, puisque l'on sait que l'empereur Anastase Ier envoya à Clovis une couronne d'or, dont ce prince fit présent à la basilique de Saint-Pierre, sous le pontificat de Symmaque[1].

Pendant que l'art de l'émaillerie sommeillait en Occident, il

(1) *Chronique de Gauthier* citée par M. Du Sommerard, t. II, p. 279.

avait pris naissance à Constantinople et se répandait en Italie.

Ce fait nous est d'abord révélé par un passage de la vie de Basile le Macédonien écrite par l'empereur Constantin Porphyrogénète, son petit-fils, qui a régné de 911 à 959. Après avoir longuement décrit un oratoire (εὐκτήριος οἶκος) que Basile avait fait construire dans son palais de Constantinople, et pour l'ornement duquel l'or, l'argent, les pierres précieuses, les perles avaient été employés avec profusion, l'auteur ajoute : « Dans « ce même oratoire se trouve aussi figurée en émail, en « beaucoup d'endroits, l'image de Notre-Seigneur le Dieu-« Homme [1]. »

(1) « Ἐν ᾗ κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ θεανδρικὴ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ ΧΥΜΕΥΣΕΩΣ ἐκτετύπωται. » CONSTANTIN PORPH. *Vita Basilii Maced. cap.* LXXXVI, *scriptt. post. Theophan.*, p. 203, édit. Paris.

Emeric David, dans son *Histoire de la peinture au moyen âge* (p. 78, éd. 1842), avait rapporté le fait, sans donner connaissance du texte, qu'il traduit ainsi : « On y voyait en divers endroits l'image de Jésus-Christ *peinte* en émail sur métal. »

On peut s'apercevoir que E. David a mal traduit en rendant ἐκτετύπωται par *peinte*. Ἐκτυπόω signifie faire une empreinte, façonner, former, mouler; il présente donc l'idée de figurer un objet par la plastique, par la gravure, par un arrangement quelconque à la main, mais ce mot ne peut se rattacher en rien à la peinture. Et, en effet, les émaux grecs n'étaient pas peints, mais incrustés par la fusion dans les interstices d'un excipient métallique. La peinture avec des couleurs d'émail sur un excipient métallique n'a été mise en usage qu'à la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe; la peinture sur un fond d'émail avec des couleurs vitrifiables ne date que de la fin du XVe, comme nous le verrons plus loin.

Quant à la traduction du mot χύμευσις par émail, que E. David avait déjà admise, il nous semble qu'elle ne peut faire difficulté. Χύμευσις signifie proprement *mixtion*, *mélange;* M. Alexandre, dans son dictionnaire grec-français, traduit ce mot par *amalgame*. L'émail employé dans les incrustations, qu'est-il autre chose qu'un mélange de verre et d'oxydes métalliques colorants? D'ailleurs χύμευσις doit venir de χυμός, qui rend l'idée d'un liquide glutineux ; la racine de ce mot est χέω, qui signifie fondre. Le mot χύμευσις nous représente donc un mélange de diverses matières à l'état pâteux, mises en fusion, et s'applique parfaitement à l'émail.

Maintenant, si l'on veut consulter le récit où Constantin Porphyro-

Basile le Macédonien avait occupé le trône impérial d'Orient de 868 à 886 ; ainsi, vers la moitié du IXe siècle, l'art d'émailler brillait dans tout son éclat à Byzance, et devait par conséquent y subsister déjà depuis longtemps.

Quels étaient ces émaux qui rivalisaient avec la peinture ? Le récit de l'empereur ne nous en apprend rien ; Constantin n'est pas un artiste comme Théophile pour développer les procédés des arts : c'est un historien ; il veut constater la magnificence de son aïeul ; son but est atteint par l'exposé du fait ; il ne va pas plus loin.

Les émaux grecs étaient cloisonnés.

Mais les monuments sont là pour nous apprendre de quelle façon les Byzantins comprenaient la peinture en émail. Qu'on examine les émaux que nous avons signalés, et dont l'authenticité grecque ne saurait être contestée : ceux de la couverture du manuscrit de la Bibliothèque royale (suppl. latin, n° 1118), que notre savant antiquaire M. Champollion-Figeac estime remonter au moins au VIIe siècle ; ceux de la couronne et de l'épée de Charlemagne, qui sont de la fin du VIIIe siècle ; le grand émail de M. le comte de Pourtalès ; la petite croix de notre collection ; la *Palla d'Oro* de Saint-Marc, commandée à Constantinople au Xe siècle et exécutée dans le XIe ; la couverture de l'évangéliaire de Munich, que fit faire Henri le Saint dans les premières années du XIe siècle, et dont les émaux peuvent être antérieurs ; tous ces émaux sont faits par le procédé du cloisonnage mobile ; ils ne se bornent pas à reproduire des ornements ; ce sont des figures et des sujets que la plupart représentent ; dans tous, les carnations, les vêtements sont rendus par des couleurs d'émail ; voilà des émaux qui rivalisent avec la peinture, et ce sont certainement des émaux de ce genre qui décoraient l'oratoire de Basile le Macédonien.

génète s'est servi du mot χύμευσις, on verra qu'après avoir épuisé l'énumération de toutes les matières décoratives, l'or, l'argent, les pierres précieuses, les perles, dont le magnifique oratoire de son aïeul était enrichi, il arrive à dire qu'on y voyait encore la forme *divino-humaine* du Seigneur figurée en χύμευσις. On ne sait vraiment pas ce que pourrait être cette matière, dont le nom exprime un amalgame mis en fusion, si ce n'était de l'émail.

Émaux italiens au IXe siècle.

Dans le temps que cet ennemi de l'iconoclasme restaurait avec magnificence les images du Christ dans les églises de Constantinople, l'Italie était aussi en possession de monuments émaillés. C'est ce que nous apprend Anastase le Bibliothécaire dans ses *Vies des Papes*. Ainsi nous trouvons dans la vie de Léon IV († 855) : « *S. Leo fecit tabulam de smalto opus* CCXVI *auri obrizi pensantem libras*[1] ; » dans celle de Benoît III, son successeur : « *In Basilica B. Pauli apostoli isdem antistes sanctus Benedictus presul pulcherrimi decoris rete factum miro opere totum ex gemmis alvaberis, et bullis aureis conclusas auripetias in se habens smaltitas, posuit*[2]; » et dans celle d'Étienne V († 891) : « *Posuit cantharam auream unam cum pretiosis margaritis et gemmis ac smalto*[3]; » et plus loin : « *Pro reverentia et amore eorumdem sanctorum obtulit crucem auream super altare cum gemmis et smalto*[4]. »

Ces émaux étaient-ils dans le style de ceux qu'avait fait exécuter Basile le Macédonien? étaient-ils grecs ou fabriqués en Italie? Anastase, qui avait assisté en 869 au huitième concile général de Constantinople, et qui avait vu les riches monuments élevés par ce restaurateur des images, aurait pu le dire ; mais c'était là une question d'art en dehors de son sujet. Nous en sommes donc réduits aux conjectures, et cependant nous croyons pouvoir résoudre la question.

Si l'art de l'émaillerie n'avait pas encore été naturalisé en Italie au temps d'Anastase, les émaux qu'il cite étaient grecs et conséquemment obtenus par le procédé du cloisonnage mobile. S'ils avaient été fabriqués en Italie, c'était encore suivant le même procédé qu'ils étaient faits. Théophile, qui nous a dévoilé l'habileté des Toscans dans la fabrication des émaux, ne nous laisse aucun doute à cet égard. D'ailleurs, dans les descriptions d'Anastase, nous retrouvons, comme dans Théophile, les émaux faisant concurrence aux pierres fines : « *Cantharam auream cum margaritis et gemmis ac smalto.—*

(1) *Liber Pontificalis, seu de Gestis Rom. Pont. quem.... emendavit et supplevit* VIGNOLIUS. *Romæ*, 1724, t. III, p. 87.

(2) *Idem*, p. 165. (3) *Idem*, p. 269. (4) *Idem*, p. 272.

Crucem cum gemmis et smalto. » Il y a donc identité parfaite entre les émaux d'Anastase et ceux de Théophile.

C'est aux Grecs qu'on doit l'importation en Europe des émaux cloisonnés.

Ceci nous amène à rechercher qui des Grecs ou des Italiens ont les premiers mis en œuvre ce genre de peinture en émail. Anastase, qui nous a révélé l'existence d'émaux en Italie dès le milieu du IXe siècle, ne nous ayant rien appris sur la provenance de ces émaux, son récit ne peut nous aider en rien à décider la question, et la *Diversarum artium schedula* de Théophile reste seule pour nous faire connaître que les Toscans excellaient dans cette fabrication. Mais le livre de Théophile ne peut, suivant nous, être reporté au delà du XIIe siècle, et la seule conséquence à en tirer, c'est que les Toscans fabriquaient au XIIe siècle, à la fin du XIe peut-être, des émaux cloisonnés.

Pour les Grecs, au contraire, nous avons la preuve, par le récit de Constantin Porphyrogénète, que l'art de l'émaillerie était dans toute sa splendeur à Constantinople au IXe siècle, et nous possédons des monuments byzantins enrichis d'émaux qui sont antérieurs.

Bien plus, c'est à Constantinople que le doge Orseolo commandait, à la fin du Xe siècle, la *Palla d'Oro* pour le maître-autel de Saint-Marc, et, au commencement du XIe, l'empereur Henri le Saint se servait d'artistes grecs pour décorer d'émaux les couvertures de ses livres de prières : ces circonstances doivent faire supposer que l'art de l'émaillerie n'était pas encore cultivé en Italie à la fin du Xe siècle, ou du moins qu'il n'avait pas alors atteint le degré de perfection qui mérita plus tard aux Toscans les éloges de Théophile.

Tout porte donc à croire que c'est à Constantinople et dans les villes industrieuses de l'empire d'Orient que s'est développé l'art de l'émaillerie, et que les Toscans en avaient reçu les procédés de la Grèce.

D'où les Grecs tenaient-ils les procédés de fabrication des cloisonnés ?

Nous avons dit que le récit de Philostrate, confirmé d'ailleurs par les monuments subsistants, paraissait établir que les Gaulois avaient pratiqué dès avant le IIIe siècle l'art d'émailler les métaux, tandis qu'alors cet art était inconnu des Grecs ; serait-ce donc des peuples de la Gaule que ceux-ci en auraient reçu les procédés ? A la vue des monuments provenus

de Byzance, on ne peut hésiter un instant à reconnaître qu'il n'existe aucune parenté entre l'émaillerie des Occidentaux et celle des Grecs. Les procédés de fabrication sont, comme on l'a vu, entièrement dissemblables. Mais il est un rapprochement bien remarquable, c'est que les émaux cloisonnés des Grecs sont traités par des procédés absolument identiques à ceux qu'employaient les peuples de l'Asie, qui étaient versés dans la pratique de tous les arts depuis un temps immémorial, alors que les peuples de l'Europe étaient encore plongés dans la barbarie. Ainsi les émaux chinois, hindous, persans, incrustés dans le métal, sont tous exécutés par le procédé du cloisonnage mobile; jamais on n'en trouvera d'anciens qui soient champlevés. On peut voir dans la collection, sous les nos 1716 à 1723, des émaux d'une grande beauté provenant de la Chine et de l'Inde, dans lesquels tous les traits du dessin sont rendus par un cloisonnage mobile. Ne peut-on pas dès lors admettre avec raison que les Grecs, si souvent en rapport avec les Perses, soit par la guerre, soit par le commerce, ont reçu de l'Asie ce bel art d'émailler les métaux, qui aurait pris à Byzance un grand développement après la destruction de l'hérésie des iconoclastes?

Le goût pour les émaux cloisonnés sur or se maintint en Italie, en France et en Allemagne jusqu'à la fin du XIIe siècle environ. Les émaux qui décorent le calice de Saint-Remi de Reims et ceux de la châsse offerte par Frederich Barberousse (1152 † 1190) à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle sont faits par le procédé du cloisonnage mobile. La châsse des rois mages de la cathédrale de Cologne, dont la confection remonte à la fin du XIIe siècle ou aux premières années du XIIIe, présente des émaux des deux sortes, cloisonnés et champlevés; mais sur la châsse de Charlemagne, donnée au XIIIe siècle par Frederich II († 1250) à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, il n'y a plus que des émaux champlevés.

Ceci nous ramène aux émaux de cette sorte.

Renaissance de l'émaillerie en Aquitaine au XIe siècle.

La trace des émailleurs occidentaux, à peine aperçue dans le IXe siècle, disparaît complétement au Xe. Les guerres et les malheurs de toute espèce qui désolèrent à cette époque les

pays que Charlemagne avait réunis sous sa domination furent la principale cause sans doute de l'état de souffrance des arts industriels. Mais lorsqu'au XI[e] siècle la France eut recouvré un peu de tranquillité, et que les princes, les évêques et les populations se mirent à relever les temples tombés en ruines et à en édifier de nouveaux, les arts d'ornementation furent appelés à les embellir et à en reconstituer le mobilier.

Ce fut vers cette époque, dans le commencement du XI[e] siècle, selon toute apparence, que l'art d'émailler les métaux par le procédé du champlevé reparut en Aquitaine[1]; il prit en peu d'années un développement considérable. Limoges devint le centre d'une fabrication dont les produits furent recherchés non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne et même en Italie, où les ouvrages des Grecs étaient le plus répandus[2].

Limoges centre de fabrication.

Limoges était une colonie romaine; sa réputation dans les travaux d'orfévrerie remonte à une haute antiquité, et il est à présumer qu'elle était de ces cités industrieuses de l'ouest des Gaules qui fabriquaient des émaux au temps de Philostrate. Quoi qu'il en soit de cette supposition, que l'événement a rendu probable, il est constant qu'elle était déjà célèbre sous le roi Dagobert pour les travaux d'orfévrerie. M. l'abbé Texier a établi, par une foule de documents, fruits des recherches les plus laborieuses, que les orfévres s'étaient succédé sans interruption à Limoges, et que même au X[e] siècle cette ville avait produit des pièces d'orfévrerie remarquables[3].

Néanmoins ce savant archéologue, préoccupé plus que tout autre de la gloire de son pays natal, n'a signalé aucun monument émaillé portant une date ou une indication positive, qui puisse en faire remonter l'exécution antérieurement au XI[e] siècle.

(1) Le comté de Périgueux et la vicomté de Limoges étaient alors dans la mouvance du duché d'Aquitaine.

(2) UGELLO, *Italia sacra*, t. VII, p. 1274.

(3) *Essai sur les émailleurs et argentiers de Limoges*. Poitiers, 1843, p. 41 et suivantes.

Le premier monument émaillé par lui cité est le tombeau de saint Front, à Périgueux. Un texte de la Bibliothèque de Labbe fait connaître qu'au temps de Guillaume de Montbron, en 1077, le moine Guinamundus, de l'abbaye de la Chaise-Dieu, sculpta admirablement le sépulcre de saint Front[1]; et le livre rouge de la commune de Périgueux décrit ce tombeau comme étant enrichi de lames de cuivre dorées et émaillées[2]. Ces documents écrits sont appuyés d'un monument bien précieux de la collection de M. l'abbé Texier : c'est un débris de châsse, orné d'incrustations bleues et de rosaces de diverses couleurs, qui servent de fond à une figure de saint ménagée sur le plat du cuivre et niellée d'émail. A sa gauche et dans une ligne perpendiculaire on lit ces mots : FR. (frater) GUINAMUNDUS ME FECIT. Les caractères appartiennent par leur forme au XI[e] siècle, et la figure, comme les ornements, au style byzantin, ou byzantino-vénitien.

A partir du XII[e] siècle, l'école des émailleurs de Limoges acquiert une grande réputation. Des monuments remarquables, dont la date est certaine, et des textes nombreux en établissent une preuve irrécusable. On rencontre souvent dans les inventaires de mobiliers d'églises et dans des chartes anciennes l'indication de coffrets, de châsses, de crosses et d'autres objets émaillés de Limoges, qui sont ainsi désignés en latin incorrect : *de opere Limovicense ; opus de Limogia ; de opere Limovitico*. Du Cange[3] fournit plusieurs citations de ce genre tirées de chartes des années 1197, 1231, 1240. Il rapporte notamment un document ainsi conçu : « L'an 1317, au 11 juil-« let, envoya M. Hugues d'Angeron au roi, par Guiart de Pon-« toise, un chanfrain doré à deux testes de liéparts de l'œuvre « de Limoges à deux crestes, pour envoir au roi d'Arménie. »

En 1218, l'évêque de Paris Pierre de Nemours donne à l'église de la Chapelle en Brie *coffros Limovicenses*[4].

(1) LABBE, *Bibliot. nov. mss. Aquit.*

(2) M. l'abbé TEXIER, *Essai*, etc., p. 63.

(3) *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, V° *Limogia*.

(4) *Gallia christiana*, I, 412.

Dans l'inventaire de Foulques, évêque de Toulouse qui mourut en 1231, on trouve l'article suivant : *Item in alio confinio, sunt duo baccini qui sunt de opere Limovitico* [1].

Carpentier [2] rapporte le testament de Guillaume de Haric, de l'année 1327, dans lequel on lit : « Item je lais 800 livres « pour faire deux tombes hautes et levées de l'œuvre de Li- « moges, l'une pour moi, l'autre pour Blanche d'Avanger, ma « chère compaigne. »

Au xive siècle, on parle de quelques vases de Limoges dans l'inventaire de l'argenterie de Humbert II [3].

Ce n'est pas seulement en France que les œuvres de Limoges jouissaient d'une grande faveur; elles étaient, nous l'avons dit, fort recherchées en pays étranger. Un acte de donation fait en 1197 à l'église de Sainte-Marie de Veglia, en Apulie, mentionne *duas tabulas æneas superauratas de labore Limogiæ* [4].

M. Albert Way, dans le numéro que nous avons déjà cité de l'*Archaeological journal*, rapporte plusieurs documents importants, extraits d'anciennes chartes que l'on conserve dans les bibliothèques d'Angleterre. Ainsi, parmi les dons de Gilbert de Granville, évêque de Rochester († 1214), figurent des *coffres de Limoges;* dans le livre de la visite de Guillaume, doyen de Salisbury en 1220, on trouve mentionnées comme existantes à Wolkingham et à Berkshire, *cruces processionales de opere Limovicensi*. Walter de Bleys, évêque de Worcester, et Walter de Cantilupe, dans leurs règlements, datés de 1219 et 1240, sur les vases et ornements qui devaient être employés au service des églises paroissiales, ordonnent que la sainte hostie sera renfermée dans un ciboire soit d'argent, soit d'ivoire, soit d'œuvre de Limoges, *de opere Limovitico*. Le plus curieux des documents cités par M. Albert Way est extrait d'un manuscrit de la bibliothèque d'Antony Wood, où l'on apprend qu'en 1267 un artiste de Limoges, maître

(1) Catel, *Hist. du Languedoc*, p. 901.
(2) *Glossarium novum*, V^o^ *Limogia*.
(3) *Hist. du Dauphiné*, citée par M. Monteil.
(4) *Italia sacra*, VII, 1274.

Johannes Limovicensis, fut chargé d'exécuter le tombeau et l'effigie couchée de Walter Merton, évêque de Rochester. On trouve relaté dans ce manuscrit le compte des dépenses faites par l'exécuteur testamentaire pour l'envoi d'un messager à Limoges, pour le prix de la tombe et pour le voyage de maître Jean, qui accompagna son œuvre en Angleterre[1].

Ce curieux monument fut dégradé à l'époque de la réformation, mais il existe encore en Angleterre un témoignage de la haute estime dont jouissaient dans ce pays les émailleurs de Limoges; c'est l'effigie de Guillaume de Valence († 1296), conservée dans l'abbaye de Westminster, et l'on suppose naturellement qu'elle est de maître Jean, qui, par l'habileté dont il avait fait preuve dans le monument de Rochester, avait dû acquérir en Angleterre une grande réputation.

En présence des monuments qui subsistent encore et des textes nombreux qui les appuient, comment pourrait-on méconnaître que Limoges a été, du XIe au XIIIe siècle, le foyer d'où sont sortis tous les beaux objets de cuivre émaillé que nous admirons tant aujourd'hui et qu'on s'empresse de recueillir dans les musées et dans les collections? Il y a plus, et lorsqu'on voit *les œuvres de Limoges* portées au loin, répandues dans toute l'Europe, et les émailleurs limousins appelés à grands frais hors de France pour élever des monuments de leur art, ne semble-t-il pas démontré que c'est de Limoges que sont sortis les émailleurs qui, au XIIIe siècle ou plus tard, auraient établi à l'étranger des fabriques d'orfévrerie de cuivre émaillé?

Les monuments de cette sorte d'ailleurs ne se rencontrent qu'en petit nombre en Angleterre et en Allemagne; l'Italie

(1) « *Computant (executores)* XL *li.* V *s.* VI *d. liberat. magistro Johanni Limovicensi pro tomba dicti episcopi Roffensis; scilicet pro constructione et carriagio de Lymoges ad Roffam; et* XL *s.* VIII *d. cuidam executori apud Limoges ad ordinandum et providendum constructionem dicte tombe; et* X *s.* VIII *d. cuidam garcioni eunti apud Limoges querenti dictam tombam constructam et ducenti eam cum dicto magistro Johanne usque Roffam.* » Antony Wood, *Mss. Bibl. Bodl. cod. Ballard*, 46.

en est tout à fait dépourvue. Ceux qu'on voit à Vienne, dans le cabinet impérial des médailles et des antiques, sont catalogués comme byzantins[1], ceux de la *Kunstkammer* de Berlin le sont comme *œuvres de Limoges*[2]; aucune ville de la Grande-Bretagne ni de la Germanie ne réclame l'honneur d'avoir produit des artistes en ce genre de travail.

Notre tâche serait immense, au contraire, s'il nous fallait énumérer tous les objets en émail champlevé qui subsistent encore en France. Malgré les causes si graves qui, à plusieurs reprises, pendant le cours de cinq siècles, ont amené la destruction ou le détournement d'un nombre considérable d'objets émaillés que renfermaient les trésors des églises, il y a encore aujourd'hui peu de paroisses des anciennes provinces du Poitou, du Limousin et de la Marche qui ne possèdent quelque précieux reste de cette orfévrerie. M. l'abbé Texier a signalé plus de deux cent cinquante reliquaires existants encore dans différentes églises de la Vienne, de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze[3].

Les émaux de Limoges ont été réputés byzantins pendant plusieurs siècles.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas plus de quarante ans qu'on a commencé à restituer à Limoges une industrie dans laquelle elle avait trouvé sa gloire depuis le XIe siècle jusqu'à la fin du moyen âge. D'Agincourt, en parlant des émaux de Limoges dans son *Histoire de l'Art,* se borne à citer une peinture de Nouallier, de l'époque de la décadence des émaux peints[4]; et lorsque, sous le titre de *bronze émaillé*[5], il vient décrire deux plaques d'émail incrusté, qu'il a trouvées à Rome dans des collections particulières, il ne peut donner aucun renseignement sur leur provenance.

Selon toute apparence, le goût des émaux incrustés sur cuivre, par le procédé du champlevé, s'éteignit vers la fin du XIVe siècle; la fabrication en dut cesser alors, et les émailleurs limousins adoptèrent un autre mode d'employer l'émail.

(1) J. ARNETT, *Das K. K. Münz-und Antiken-Kabinet. Vien*, 1845, S. 50.

(2) LEOPOLD V. LEDEBUR, *Leitfaden für die Königliche Kunstkammer zu Berlin. Berlin*, 1844. S. 41.

(3) Ouvrage cité, p. 165. (4) T. II, p. 142. (5) T. II, p. 145.

A la longue, la tradition de l'existence de fabriques d'émaux incrustés à Limoges se perdit, et pendant les deux derniers siècles on regarda comme byzantins ces châsses, ces crosses, tous ces instruments du culte que les fabriques limousines avaient produits avec profusion pendant quatre siècles.

Ce n'était pas sans quelque apparence de raison : le style bizantin se montrait en effet presque exclusivement dans les émaux limousins du XIe et du XIIe siècle, et les émailleurs résistèrent même plus longtemps que les autres artistes à l'invasion du goût nouveau, qui à la fin de ce siècle opéra une révolution dans les arts.

Indépendamment des causes générales qui contribuèrent à établir le style byzantin en France, et principalement dans les provinces du midi, au XIe siècle, des causes particulières durent nécessairement le faire régner à Limoges. Venise ayant accueilli avec une grande faveur les artistes grecs poussés hors de l'empire par les persécutions des iconoclastes, le style byzantin s'implanta dans cette ville; et lorsque, après l'extinction de l'iconomachie, l'art grec, au Xe siècle, étala de nouveau à Constantinople toutes ses magnificences, c'est encore de la ville impériale que Venise fit venir des artistes pour la construction de ses plus beaux monuments. L'art byzantin dominait donc à Venise lorsqu'à la fin du Xe siècle un grand nombre de ses industrieux citoyens vinrent s'établir à Limoges et y bâtirent un faubourg. B. de Saint-Amable, dans son *Histoire de saint Martial*[1], s'exprime ainsi : « Il y avait autrefois à Limoges une rue nommée Vénitienne[2], et cette rue et son faubourg étaient habités par « des marchands vénitiens; ce qui commença l'an 979. Et ce « qui obligea les Vénitiens de bâtir ce faubourg et de se loger « à Limoges, fut à cause du commerce des épiceries et étoffes « du Levant qu'ils faisaient venir sur leurs navires, par la « voie d'Égypte, à Marseille, et conduire par voiture à Limo-

(1) T. III, p. 372.

(2) Il y a encore aujourd'hui à Limoges une rue ainsi nommée.

« ges, où ils avaient établi un grand magasin d'où une bonne « partie du royaume tirait ce qui lui faisait besoin. »

L'importance de cet établissement est constatée, suivant M. l'abbé Texier[1], par une foule de faits et de documents dont il donne connaissance. Il résulte notamment d'un acte du commencement du XIe siècle, relaté par Nadaud dans une histoire manuscrite de l'abbaye de Saint-Martial-lez-Limoges[2], que Gérald de Tulle, abbé de cette abbaye, se serait obligé à fournir, à perpétuité, trois livres de poivre à Gérard, évêque d'Angoulême, « ce qui, ajoute Nadaud, lui était facile, « le comptoir des Vénitiens touchant à son monastère. »

Un fait important vient prêter son appui à ces documents. Le doge Orseolo, celui-là même qui avait commandé à Constantinople la célèbre *Palla d'Oro*, ayant abandonné le pouvoir souverain en 978, vint s'établir en France avec quatre nobles personnages, et il y vécut sous l'habit de moine[3] jusqu'en 997. M. Du Sommerard trouve dans ces circonstances la cause de l'établissement des Vénitiens à Limoges : le doge Orseolo, grand amateur d'objets d'art, aurait amené avec lui des artistes gréco-vénitiens fort habiles, qui durent imprimer un grand élan à l'école de Limoges[4].

La présence constatée des Vénitiens à Limoges, au XIe siècle, donne toute probabilité à la supposition du savant archéologue. Suivant lui, le nom d'Alpais, gravé sur la belle coupe que conserve le musée du Louvre, serait grec[5], et vien-

(1) Ouvrage cité, p. 30.

(2) Bibl. du séminaire de Limoges.

(3) SANSOVINO, *Venetia città nobilissima descritta. In Venetia*, MDCIIII, p. 368.

(4) *Les arts au moyen âge*, t. III, p. 143, 288 et 380.

(5) M. Dussieux, dans ses *Recherches sur l'histoire de l'émail*, p. 49, dit, contrairement à l'opinion de M. Du Sommerard, que le nom Alpais est français. M. l'abbé Texier, qui est Limousin, répond (ouvrage cité, p. 83) que la consonnance de ce nom est inconnue dans les anciennes appellations limousines, et qu'il n'a trouvé aucune dénomination qui s'en approchât parmi les cinq ou six mille noms d'hommes mentionnés dans l'*Histoire de la province du Limousin*.

drait établir que les artistes byzantins travaillaient encore à Limoges au commencement du XIIIe siècle.

Les artistes gréco-vénitiens, en imprimant le style de l'école grecque et en ouvrant un champ très vaste aux productions de l'émaillerie limousine, n'apportèrent cependant aucun changement aux procédés de fabrication qui étaient propres aux émailleurs occidentaux, et dont l'usage remontait à l'époque de la domination romaine. Ce n'est que par quelques rares essais de cloisonnage mobile pratiqués seulement dans de petites bordures, et pour exprimer des ornements, qu'ils font voir que les procédés propres aux émaux de leur pays ne sont pas sortis de leur mémoire. On peut en prendre un exemple dans la bordure des quatre plaques semi-circulaires du fermail n° 669 de notre collection, et dans celle d'une petite plaque appartenant au musée du Louvre, et qui représente Abraham et Melchisédech.

Ce qui distingue les émaux grecs des émaux limousins.

Tout en reconnaissant qu'il fallait restituer à Limoges le plus grand nombre de ces émaux champlevés dont le style affecte un caractère byzantin, plusieurs antiquaires croient cependant qu'à côté de ces productions, dont la provenance limousine est démontrée, on doit rencontrer des œuvres évidemment grecques traitées par le même procédé. M. l'abbé Texier a pensé que les différences caractéristiques qui existent dans la liturgie des grecs et des latins doivent se retrouver dans les arts des deux églises, et faire reconnaître les productions d'une origine directement byzantine. Ainsi, dit-il, la bénédiction ne se donne pas dans l'église grecque comme dans l'église latine avec le pouce et les deux premiers doigts ouverts[1]; la crosse des évêques grecs ne se termine pas en *pedum* comme celle des évêques catholiques[2]; sur le nimbe qui décore la tête des personnes divines, les Grecs inscrivent

(1) La bénédiction grecque se fait avec l'index, le grand et le petit doigt ouverts, tandis que le pouce se croise sur l'annulaire.

(2) La crosse des patriarches ou des évêques grecs est habituellement surmontée d'un globe ou terminée par deux serpents, formant au sommet une sorte de tau (T).

ordinairement trois lettres formant les mots ὁ ὤν; enfin les inscriptions qui accompagnent les sujets sont en caractères grecs. Tout cela est très juste, mais M. Texier ne cite aucun monument exécuté par le procédé du champlevé où l'on puisse rencontrer ces caractères, empreints d'une origine grecque incontestable.

Pour ce qui est des inscriptions, il excepte avec raison celle qui est placée sur la tablette au-dessus de la tête du Christ en croix : IHΣ.-XPIΣ. (Iησοῦς-Χριστός), comme ayant été adoptée dans tous les pays et à toutes les époques. On peut en dire autant des lettres grecques alpha et oméga, le *pricipium et finis* des latins. On comprendra d'ailleurs que les artistes grecs établis à Limoges aient pu, dans les émaux qu'ils confectionnaient, introduire quelques lettres grecques. Mais du reste, lorsqu'on examine avec attention les monuments en émail champlevé où se trouvent quelques signes appartenant au symbolisme grec, on ne tarde pas à reconnaître qu'ils sont exécutés sous l'influence et la direction de l'église occidentale. Ainsi M. Adrien de Longpérier, en signalant, dans une description qu'il a donnée de quelques monuments émaillés [1], un petit médaillon de la collection du Louvre, qui présente le protome du Christ accosté des deux lettres A et Ω, a fait remarquer avec raison que la forme des deux lettres accuse une origine étrangère à la Grèce.

Les émaux champlevés du cabinet impérial des antiques de Vienne sont tous catalogués comme byzantins. Dans l'un la tête du Christ est accompagnée de l'A et de l'Ω; mais nous avons remarqué que ces lettres sont défigurées : elles dénotent un artiste tout à fait ignorant de l'alphabet grec, qui aura reproduit de souvenir, et grossièrement, ce qu'il avait vu. Il y a plus, le Christ bénit à la manière latine, le pouce et les deux premiers doigts levés, et certes on n'aurait pas ainsi figuré la bénédiction à Constantinople au XIIe siècle. Dans un autre émail de la même collection, la main de Dieu le père, qui sort d'un nuage, bénit également suivant les usages de l'église

(1) *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. I, p. 153.

catholique. Tous ces émaux d'ailleurs ne présentent aucune différence avec les productions de Limoges.

Il nous semble qu'on peut conclure, des documents que nous venons d'analyser, qu'un émail fait en Grèce, d'après les procédés du champlevé, serait une exception et l'œuvre individuelle d'un artiste [1] qui aurait pu avoir fréquenté les écoles de Limoges; qu'enfin la distinction bien tranchée qui existe entre les productions limousines et celles de l'art grec réside dans le mode très différent de fabrication, les émaux grecs et italiens étant exécutés par le procédé du cloisonnage mobile, les émaux de Limoges par le procédé du champlevé.

A-t-on fabriqué des émaux champlevés hors du Limousin?

On ne peut pas aller jusqu'à prétendre que les émaux champlevés n'aient jamais été fabriqués qu'à Limoges. Des émailleurs de l'école limousine ont dû être appelés dans les pays étrangers pour y exploiter leur industrie. Ainsi il y a lieu de penser qu'une école d'émaillerie se sera établie au XIII[e] siècle, dans quelque ville des anciens évêchés de Cologne, de Trèves ou de Mayence. On trouve en effet dans les provinces avoisinant le Rhin, qui dépendaient autrefois de ces évêchés souverains, un assez grand nombre de châsses et d'autres instruments du culte en cuivre émaillé par le procédé du champlevé. Bien que l'exécution de ces émaux soit absolument identique avec celle des émaux limousins, ils ont cependant un certain aspect qui, pour un œil exercé, permet de les distinguer de ceux-ci.

Il existe sous nos yeux un spécimen de ces émaux rhénans dans l'église royale de Saint-Denis. On a placé, il y a peu d'années, sur l'autel qui s'élève au fond de l'abside, un retable en cuivre doré exécuté au repoussé, qui a été acheté dans la Prusse Rhénane. Les figures réprésentées dans ce retable

(1) Il existe dans le trésor de la cathédrale de Bamberg deux reliquaires en forme de coffret, à couvercle plat, en émail champlevé; l'un des deux, qu'on prétend avoir été donné par l'empereur Henri II, ne paraît pas appartenir à l'école de Limoges, et porte un cachet très prononcé de l'art grec. Les figures sont cependant gravées sur le fond du métal doré; elles sont très petites, il est vrai.

ont des nimbes en émail, enrichis de fins ornements de métal obtenus par les procédés limousins ; néanmoins il est facile de reconnaître, à l'inspection du monument, qu'il est dû tout entier à l'art allemand.

On a vu que l'Italie avait exécuté durant le moyen âge des émaux cloisonnés dont les procédés de fabrication lui avaient été, suivant toute apparence, transmis par les Grecs. Il est à croire qu'elle n'a pas produit d'émaux champlevés proprement dits, dans le style des émaux de Limoges. On y rencontre assez souvent, il est vrai, sur des monuments d'orfévrerie, un système d'ornementation qui a tout l'aspect des émaux champlevés, mais qui en diffère essentiellement. Ce sont des figures ou des ornements gravés sur argent et niellés, qui se détachent sur un fond d'émail bleu opaque. Il y en a un grand nombre, par exemple sur l'autel d'argent de Pistoia et sur celui du baptistère de Saint-Jean, dont nous parlerons plus loin, en traitant de l'orfévrerie. En faisant abstraction du métal employé et du style des figures, ces émaux présentent au premier abord une grande analogie avec les émaux limousins du XIII[e] et du XIV[e] siècle, dans lesquels les figures sont exprimées sur le métal par une fine gravure, les fonds étant seuls émaillés. Mais en examinant de près ces émaux sur argent, dans les endroits surtout où ils ont subi quelque détérioration, on reconnaît que le métal n'a pas été fouillé profondément, comme dans les émaux champlevés limousins ; qu'il a été, au contraire, à peine gratté d'une épaisseur égale à celle de trois à quatre feuilles de papier, et que les émaux qui recouvrent cet emplacement, ainsi légèrement abaissé, ont dû être posés d'après les procédés adoptés pour les émaux translucides sur relief qui, suivant toute apparence, ont succédé immédiatement en Italie à l'abandon des émaux cloisonnés.

§ II. ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

Les peintures en émail incrusté avaient tous les défauts des mosaïques primitives : la raideur du dessin, la nullité ou

la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans, le parallélisme des figures disposées isolément ou sur une seule ligne. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne pouvait racheter ces défauts aux yeux des grands artistes italiens qui, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, secouant le joug des byzantins, ouvrirent à l'art des voies nouvelles. Sans renoncer à l'emploi de l'émail, dont l'éclat et la durée étaient éminemment favorables à la peinture décorative des objets d'orfévrerie, ils durent chercher à l'employer d'une autre manière, et à l'adapter aux productions de leur génie.

Causes qui ont pu donner naissance aux émaux sur relief.

D'un autre côté, les immenses richesses du clergé et les progrès toujours croissants du luxe firent adopter presque exclusivement, au XIV[e] siècle, l'or et l'argent pour les instruments du culte et pour la vaisselle des grands. Les vases sacrés, les ostensoirs, les reliquaires ne furent plus fabriqués qu'avec ces riches matières; les autels furent revêtus de bas-reliefs finement ciselés en or et en argent. Les dressoirs et les tables des nobles se couvrirent de vases de toutes sortes.

L'émaillerie par incrustation, qui nécessitait des feuilles de métal assez épaisses, ne se prêtait donc pas aux exigences de cette nouvelle orfévrerie qui, en multipliant ses productions, dut en diminuer le poids.

Telles furent les différentes causes sans doute qui amenèrent, tant en Italie qu'en France, un changement de manière dans l'application des émaux. Les incrustations d'émail furent remplacées sur les vases d'or et d'argent par de fines ciselures, qui rendaient les ornements ou les sujets que l'artiste voulait représenter; des émaux translucides en teignaient ensuite la surface de leurs brillantes couleurs, et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique.

Voici de quelle manière on procédait :

Procédés de fabrication.

Sur une plaque d'or ou d'argent, souvent de très peu d'épaisseur, l'artiste déterminait, par une intaille destinée à retenir l'émail, le contour du champ que la partie à émailler devait occuper; après quoi, avec des outils très

délicats, il y gravait la figure ou le sujet qu'il voulait reproduire; les parties les plus saillantes des carnations et des vêtements présentaient alors un très léger relief; les traits du visage n'étaient souvent rendus que par une intaille. On peut voir dans notre collection, sur deux calices, nos 906 et 907, de petites plaques d'argent ainsi préparées, dont l'émail a été en partie enlevé, ce qui laisse voir parfaitement le travail préparatoire de ciselure, qui précédait la pose de l'émail.

Au commencement du XVIe siècle, lorsque, sous la main des plus habiles artistes, ce genre d'émaillerie tendit à sa perfection, on prépara la plaque d'une autre manière. Benvenuto Cellini nous fait connaître, dans son *Traité de l'orfèvrerie*, ce nouveau mode d'opérer.

Technique des émaux sur relief d'après B. Cellini.

La plaque d'or ou d'argent était fixée par la chaleur sur un stuc composé de poix et de brique pilée, mélangé avec un peu de cire. Cela fait, après avoir tracé avec un compas le contour du champ que devait remplir l'émail, on abaissait toute cette partie de la plaque juste sur l'épaisseur que l'on jugeait à propos de donner à l'émail. L'artiste dessinait alors, sur la partie abaissée de la plaque, le sujet qu'il voulait reproduire, et le gravait ensuite en relief, d'une épaisseur égale à celle de deux feuilles de papier, avec des outils très fins [1].

Cellini donne au surplus, dans les plus grands détails, les meilleurs moyens de préparer les émaux et de les appliquer sur la ciselure; nous allons lui emprunter ce qu'il y a de plus

(1) « *Si dee fare una piastra d'oro o d'argento alquanto grossetta... e questa si appicca sopra uno stucco, che si fa di pece greca e matton pesto, sottilmente incorporato con un poco di cera... Appiccasi poi il detto stucco sopra una stecca;... indi si piglia la detta piastra scaldandola, e dopo che sia calda, si appicca sopra la detta pece. Ciò fatto signisi un profilo con un paio di seste piccole.... e poi si abbassi tutta la detta piastra, appunto, quanto ha da essere la grossezza dello smalto con molta diligenza. Come si sara ridotta la piastra in tal termine, desegnivisi tutto quello, che si vuole intagliare,... e tutto si intagli col bulino e colle ciappolette con diligenza grande. Debbesi fare il lavoro di basso rilievo della grossezza di due fogli di carta ordinaria, intagliato con ferri sottili.* » B. Cellini, *Trattato dell' oreficeria. Milano*, 1811, p. 45.

intéressant à connaître pour compléter la technique des émaux translucides sur relief.

Les différentes couleurs d'émail devaient être avant tout pulvérisées dans l'eau, dégraissées et lavées. L'eau en était ensuite exprimée avec soin ; car les émaux, dans ce genre de travail devaient être séchés autant que possible [1]. Ces soins pris, on pouvait commencer à émailler le bas-relief. Pour cela on prenait les émaux avec une petite spatule de cuivre, et on les étendait peu à peu, en couche très légère, sur la ciselure, en distribuant avec goût les différentes couleurs [2].

Cellini recommande d'apporter beaucoup de soin à poser cette première couche, que les émailleurs nommaient première *peau*, afin que les couleurs soient nettes, qu'elles ne se mêlent pas et qu'elles prennent l'aspect d'une miniature [3].

Ensuite la pièce, placée sur une tablette de fer, pouvait être portée au feu, mais on avait soin de l'approcher peu à peu de la bouche du fourneau, pour qu'elle s'échauffât graduellement. Lorsqu'elle était suffisamment échauffée, on la mettait au milieu du fourneau, en observant attentivement l'instant où l'émail commençait à bouger; alors on le retirait, car on ne devait pas le laisser couler entièrement [4]. La pièce étant refroidie, on la chargeait d'une seconde couche d'émail aussi légère que la première, et elle était reportée au fourneau. On

(1) « *Quanto più asciutti si terranno, tanto più bella diverrà l'opera.* » Pag. 48.

(2) « *Fatte le dette diligenze, si potrà cominciare a smaltar l'opera di basso rilievo.... Pilinsi adunque con una palettina di rame piccola gli smalti, e quegli si distendano a poco a poco sottilissimamente sopra l'opera, un vaghezza compartendo la varietà de' colori degli smalti.* » Pag. 49 e 50.

(3) « *La prima volta, che s'impone lo smalto, si domanda dar la prima pelle, la quale si pone sottilmente e con gran diligenza; perciocchè bisogna proccurare di mettere la diversità de' colori nettissimamente e in tal guisa, che paiano miniati, e non che un colore si sparga nell' altro.* » P. 50.

(4) « *Avendo grandissima avvertenza, come lo smalto comincia a muovere di non lasciarlo scorrere affatto, ma cavar l'opera fuori del fornello e trattenerla a poco a poco, acciocchè ella non si freddi a un tratto.* » P. 51.

l'en retirait comme la première fois, lorsque l'émail entrait en fusion.

Après le refroidissement de la pièce, on amincissait l'émail jusqu'à ce qu'il fût suffisamment transparent, en se servant d'une pierre que les Italiens nomment *frassinella*, la même que Théophile appelle *cos;* enfin on achevait de le polir avec le tripoli[1].

Les émaux employés dans ce genre d'émaillerie présentent une gamme de couleurs assez étendue. On en rencontre de verts, de rosés, de rouges, de violets, de gris, de noirs, de plusieurs sortes de brun et de bleu clair. L'émail blanc et l'émail bleu lapis, toujours opaques, ne sont pas employés, et comme la couleur de chair a pour base l'émail blanc, qui lui donne l'opacité, les carnations dans les émaux sur relief sont rendues par le fond même du métal, recouvert à leur endroit d'un émail incolore ou d'un émail légèrement violacé.

Quelques émaux sur relief signalés.

Les émaux translucides sur relief ne sont pas aussi rares que les émaux cloisonnés; mais comme l'amour du changement a fait détruire les objets à l'usage de la vie privée qu'ils décoraient, on les rencontre le plus souvent dans les trésors des églises, sur les vases servant aux cérémonies du culte ou sur les reliquaires, qui doivent leur conservation à leur caractère sacré. Les monuments qu'ils enrichissent ont été faits dans la période renfermée entre les premières années du XIVe siècle et la fin du XVIe. Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, nous nommerons le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. On y trouve un reliquaire du XIVe siècle qui contient la ceinture de la Vierge, un autre donné par Charles-Quint, et celui dont Philippe II a fait présent, qui tous sont rehaussés d'émaux translucides sur relief.

L'un des monuments les mieux conservés et les plus délicats de la ciselure émaillée des maîtres italiens est un petit

(1) « *Cio fatto, abbiansi apparecchiate di quelle pietre frassinelle,... e con quelle si assottigli tanto lo smalto, quanto si vegga a bastanza trasparente e che mostri bene; indi si finisca di pulire col tripolo.* » B. CELLINI, p. 52.

triptyque ayant appartenu à Marie Stuart, qui est aujourd'hui dans la *riche chapelle* du palais du roi de Bavière.

Le musée du Louvre possède huit pièces émaillées sur or qui sont d'une grande beauté ; elles ont sans doute été détachées de reliquaires détruits. L'une d'elles représente Jésus-Christ, la tête ceinte de la tiare à triple couronne, ayant à droite un saint couronné de la couronne royale, tenant le globe et l'épée (Charlemagne?), et à sa gauche saint Jean; une autre, qui paraît avoir fait pendant à celle-ci, représente la Vierge entre deux saintes. Dans ces deux plaques les figures, vues à mi-corps, sont placées sous des décorations architecturales. L'ensemble du travail indique une origine française et la fin du XIVe siècle.

La collection de M. Dugué, de Paris, possède une fort belle crosse en cuivre doré, rehaussée d'émaux translucides sur ciselure d'une grande perfection. Cette crosse porte la date de 1351, et l'inscription qu'on y lit annonce qu'elle a été faite pour un abbé d'un couvent de Bâle.

On trouvera dans notre collection deux calices italiens, nos 906 et 907, décorés d'un grand nombre d'émaux qui sont traités dans le style de la première manière. L'un, de la fin du XIVe siècle, est de la main d'un célèbre orfévre florentin, Andrea Arditi; l'autre est daté de 1415, et a été fait à Sienne. Dans le style de la seconde manière décrite par Cellini, notre collection conserve une petite plaque d'or, no 686, présentant quatre figures d'une exécution et d'un fini admirables; un calice, no 913, et sa patène sont enrichis d'émaux de ce genre.

Ce genre d'émaillerie a pris naissance en Italie.

Nous avons signalé les causes qui ont dû motiver, selon nous, le changement qui s'était opéré dans la manière d'appliquer l'émail à la reproduction de sujets graphiques. Les documents qui subsistent doivent faire remonter à Nicolas de Pise et surtout à Jean, son fils et son élève, cette révolution dans l'art de l'émaillerie. Architecte et sculpteur, Jean de Pise exerça une influence sur tous les artistes de son temps, et imprima une nouvelle direction à tous les arts qui se rattachent à la plastique. On conçoit sans peine qu'un artiste de cette valeur, lorsqu'il voulut faire concourir l'émail à l'ornementation des

monuments de son génie, n'ait pu se contenter des plates peintures que présentaient les émaux cloisonnés des Byzantins.

En 1286, Jean de Pise fut amené par l'évêque Guglielmino Ubertini à Arezzo, où l'on construisait l'évêché sur les dessins de Margaritone. Là, suivant Vasari, Jean sculpta pour le maître-autel un groupe de la Vierge avec son fils entre saint Grégoire et saint Donato, et enrichit son ouvrage d'émaux sur argent[1]. Voici la première mention que nous ayons trouvée de l'emploi de l'émail pour la coloration d'un relief d'argent.

Jean avait associé à ses travaux les frères Agostino et Agnolo, jeunes Siennois, ses élèves[2]. Ceux-ci devinrent de grands artistes ; ils propagèrent les principes de leur maître et eurent un grand nombre d'élèves. Parmi eux, il faut mettre au premier rang Pietro et Paolo, orfévres d'Arezzo, qui furent les premiers ciseleurs de leur temps. Ils firent notamment pour un archiprêtre de l'église paroissiale d'Arezzo une tête d'argent, grande comme nature, enrichie de ciselures émaillées, qui était destinée à renfermer le chef de saint Donato[3].

Forzore, fils de Spinello d'Arezzo, élève de maître Cione, l'un des premiers orfévres de son temps, se distingua un peu plus tard comme émailleur sur ciselure en argent[4]. Vasari

(1) « *L'anno poi* 1236.... *Giovanni fu condotto da Siena in Arezzo dove fece di marmo la tavola dell' altar maggiore, tutta piena d'intagli, di figure, di foliami, ed altri ornamenti, compertando per tutta l'opera alcune cose di musaico sottile, e smalti posti sopra piastre d'argento...* » G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, etc., nelle vite di Nicola e Giov. Pisani. Ed. Livorno*, 1767, t. I, p. 273.

(2) G. Vasari, *Vie de Agostino et Agnolo.*

(3) « *Piero et Paolo orefici Aretini, furono i primi che di cesello lavorarono opere grandi di qualche bontà; perciocche per un arciprete della pieve d'Arezzo condussero una testa d'argento grande quanto il vivo, nella quale fu messa la testa di san Donato vescovo, la quale opera non fu se non lodevole, si perche in esso fecero alcune figure smaltate assai belle ed altri ornamenti, e sì poichè fu delle prime cose, che fossero, come si è detto, lavorate di cesello.* » G. Vasari, *nella vita di Agostino,* t. I, p. 344.

(4) « *Forzore di Spinello Aretino lavorò d'ogni cesellamento benissimo,*

cite de lui la mitre et la crosse de l'évêque d'Arezzo et l'orfévrerie du cardinal Galeotto, qui étaient rehaussées de sujets émaillés.

On peut encore compter parmi les émailleurs en ce genre Bartoluccio Ghiberti, célèbre orfévre qui florissait au commencement du xve siècle, si l'on en juge par les succès qu'obtint, dans l'art d'émailler sur or et sur argent, son élève Antonio Pollaiuolo[1]. Celui-ci, après avoir travaillé sous la direction de Lorenzo Ghiberti aux ornements des portes si renommées du baptistère de Saint-Jean à Florence, se sépara de ce grand artiste pour exercer l'état d'orfévre. Ce furent surtout ses ciselures coloriées d'émaux qui lui valurent une grande réputation. Le pinceau le plus délicat, dit Vasari, n'aurait pu y rien ajouter[2]. Il forma un grand nombre d'élèves, dont le plus distingué fut Giovanni Turini de Sienne[3]. Pollaiuolo mourut en 1498 dans un âge très avancé.

Francesco Francia, contemporain de Pollaiuolo[4], qui devint un peintre célèbre, avait d'abord été orfévre, et avait excellé dans l'art de graver les médailles et d'émailler sur argent. Il exécuta mieux que personne, dit Vasari, tout ce que l'on peut attendre de cet art[5].

ma in particolare fu eccellente in fare storie d'argento a fuoco smaltate come ne fanno fede nel vescovado d'Arezzo una mitra con fregiature bellissime di smalti, ed un pastorale d'argento bellissimo. Lavorò il medesimo al cardinale Galeotto da Pietramala molte argenterie. » G. Vasari, *nella vita di Agostino ed Agnolo,* t.I, p. 315.

(1) « *Pose Antonio (il padre) all' arte dell' orefice con Bartoluccio Ghiberti maestro allora molto eccellenti in tale esercizio. Antonio dunque tirato innanzi da Bartoluccio oltra il legare le gioje, e lavorare a fuoco smalti d'argento, era tenuto il più valente che maneggiasse ferri in quell'arte.* » G.Vasari, t. II, p. 431.

(2) « *Sono alcune paci in san Giovanni bellissime che di colorito a fuoco sono di sorte, che con penello si potrebbono poco migliorare.* » G. Vasari, *nella vita de Pollaiuolo.*

(3) G. Vasari, t. II, p. 433. (4) Il était né en 1450.

(5) « *Lavorò di smalto ancora molte cose d'argento, che andarono male nella rovina e cacciata de' Bentivogli. E per dirlo in una parola, lavorò egli qualunque cosa può far quell' arte, meglio che altri facessero giammai.* » G. Vasari, *Vita di Francesco Francia.*

Au commencement du XVIe siècle, on trouve Ambrozio Foppa, milanais, qui devint fameux sous le nom de Caradosso, et qui a mérité d'être cité par Cellini comme le plus habile émailleur de son époque[1].

Cellini nous fait encore connaître Amerigo Amerighi, Michelagnolo da Pinzidimonte, et Salvador Pilli comme ayant été d'excellents émailleurs[2].

Nous ne pouvons mieux terminer la liste des émailleurs italiens que par Benvenuto Cellini lui-même, qui, dans son *Traité de l'Orfévrerie*, nous a enseigné les procédés dont se servaient ces artistes pour teindre leurs fines et délicates ciselures des vives couleurs des émaux translucides.

Introduction en France de ce mode d'émaillerie.

Cette manière de se servir des émaux passa d'Italie en France très probablement dans les premières années du XIVe siècle.

On a souvent cité la manufacture d'émail sur or établie à Montpellier, dont parle dom Vaissete dans son *Histoire du Languedoc*[3], sans s'arrêter à rechercher quel pouvait être le genre d'émaillerie pratiqué dans cette fabrique. Pour peu qu'on fasse attention au récit de l'historien et aux motifs qui ont dirigé l'ordonnance de Philippe le Long, rapportée dans le document qui vient à l'appui, on restera convaincu que les productions de Montpellier n'étaient autres que des émaux translucides sur relief.

Voici le fait. Philippe le Bel († 1314) avait transféré dans la partie ancienne de Montpellier la monnaie royale, placée auparavant à Sommières. Dans la nouvelle ville, qui était du domaine de dom Sanche, roi de Majorque, seigneur de Montpellier, était établie une manufacture d'émail sur or et sur argent. On a vu, par la description que nous avons donnée de la préparation de la plaque de métal ciselé qui doit recevoir l'émail, que, pour peu que ces plaques fussent fabriquées de forme ronde, elles pouvaient présenter, avant que leur léger

(1) B. Cellini, *Tratt. dell' oreficeria*, p. 54.

(2) *Idem*, *Tratt. dell' oreficeria, proemio*, p. 57, 58, 59.

(3) *Histoire générale du Languedoc*, par un religieux de la congrégation de Saint-Maur. Paris, 1741, t. IV, p. 107.

relief fût revêtu d'émail, tout l'aspect de pièces de monnaie, qui étaient loin d'avoir alors la perfection de celles des temps modernes. D'un autre côté, il devait se trouver parmi les monnayeurs des ciseleurs pour graver les coins de la monnaie du roi, et ces artistes faisaient probablement concurrence aux émailleurs, en ciselant de petites plaques qu'il était facile ensuite de couvrir d'émaux translucides.

Le roi de Majorque porta donc ses plaintes au roi de France, prétendant « que la monnaie faisait du tort à la manufacture « d'émail en or et en argent établie dans la partie de Mont- « pellier qui était de son domaine, et qu'il ne pouvait punir « les monnayeurs qui délinquaient dans cette partie, à cause « de leurs priviléges. »

Sur cette requête, Philippe le Long fit expédier, au mois de juin 1317, des lettres patentes par lesquelles, après avoir déclaré qu'il n'appartient qu'à lui seul d'avoir une monnaie à Montpellier, il ordonne au sénéchal de Beaucaire « de ne pas traver- « ser l'ouvrage en émail qui se fabriquait dans la partie de « cette ville qui appartenait au roi de Majorque, mais seu- « lement l'ouvrage en or. »

Une plaque d'or ou d'argent, préparée pour être émaillée par le procédé du champlevé, ne ressemble en aucune façon à une pièce de monnaie ; une peinture en émail sur une plaque d'or, qui ne fait en ce cas que l'office de la toile ou du bois dans la peinture ordinaire, n'aurait pu appeler en aucune manière la concurrence des monnayeurs ; la fabrique de Montpellier ne pouvait donc nécessairement produire que des émaux translucides sur relief, dont les procédés, répandus depuis plusieurs années en Italie, avaient dû s'introduire d'abord dans le midi de la France.

Ce genre d'émaillerie obtint une grande faveur en France et dans les Flandres. Cellini nous fait connaître l'habileté des émailleurs de ces pays, en ajoutant qu'ils avaient beaucoup gagné à étudier les travaux en ce genre des artistes italiens[1].

Ce genre d'émaillerie très en vogue, au XIVe siècle, en France et dans les Flandres.

(1) B. Cellini, *Tratt. dell' oreficeria*, p. 44.

On n'avait pas, au surplus, besoin de ce témoignage pour savoir que cette manière de se servir de l'émail était très florissante en France. Déjà nous avons signalé les beaux émaux de ce genre qui se trouvent au musée du Louvre et qui dénotent un travail français. Les inventaires des rois et des princes français du XIVe siècle, à défaut des monuments qui ont péri, viennent en fournir d'autres preuves.

Ainsi, dans l'inventaire des joyaux du duc d'Anjou daté de 1360 [1], dans celui du duc de Normandie, de 1363 [2], dans l'inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V, de 1379 [3], dans celui fait par ordre de Charles VI en 1399 [4], on trouve la mention d'une quantité considérable de vases sacrés, de vaisselle et d'ustensiles d'or et d'argent de toutes sortes, enrichis d'émaux qui présentent des figures et souvent des sujets très compliqués, presque toujours bizarres, à moins qu'ils ne décorent des objets religieux. Voici la description de quelques-uns de ces sujets traités en émail ; elle fera connaître le goût de cette époque : « Deux bacins d'argent dorés pareils, et « ont chascun un esmail au fons, fait en manie d'une rose, et « a es feuilles d'icelles hommes qui ont le corps de bestes sau- « vages, et en l'esmail du milieu de la rose de l'un, a une « femme qui ieue (joue) d'un saltérion, et en l'autre, a une « femme qui ieue d'une vielle [5].

« Un hanap couvert sans pié, au fond du dit hanap est un « esmail d'azur, et audit esmail a un homme à cheval qui est « d'un chastel, et tient en sa main destre une espée nue pour « férir sur un homme sauvage qui emporte une dame ; et au « couvescle par dedens a un esmail azuré auquel est une dame « qui tient en sa main une chayenne (chaîne) dont un lyon est « liez [6]. »

Les rédacteurs de ces inventaires, lorsqu'il s'agit des émaux sur reliefs d'or et d'argent qui étaient alors en usage, ne les désignent naturellement par aucune dénomination par-

(1) Ms. Bibl. roy., supplém. français, n° 1278.
(2) Ms. Bibl. roy., n° 2053, fonds Mort., n° 74. (3) *Idem*, n° 8356.
(4) *Idem*, n° 2068, fonds Mort., n° 76.
(5) *Inventaire du duc d'Anjou*, f° 5. (6) Même inventaire, f° 13.

ticulière ; mais s'ils viennent à rencontrer une pièce ancienne qui soit émaillée autrement, ils ont soin par quelque expression de la distinguer des émaux de leur temps. Ainsi on lit dans l'*Inventaire de Charles V*, f° 253 : « La croix de Godef-« froy de Billon, en laquelle il y a ung vieil crucifix par ma-« nière d'esmail. » L'émail de cette croix, qui datait du XIe siècle, n'avait pas l'aspect des émaux translucides sur relief ; aussi les rédacteurs de l'inventaire ne se servent-ils pas ici de la désignation ordinaire qu'ils ont adoptée pour les émaux de leur temps ; la croix de Godefroi de Bouillon devait être en émail cloisonné et fabriquée dans le style de la croix pectorale de notre collection n° 661. On lit encore, au f° 49 : « Ung hanap en forme d'un petit bassin d'or, qui fut mons. « saint Loys, qui est d'anciens esmaulx. » La coupe de Louis IX devait en effet être enrichie d'émaux incrustés, cloisonnés ou champlevés, seuls en usage de son temps. Mais la fabrication de ces émaux était à peu près abandonnée en 1379 : aussi les qualifie-t-on d'anciens.

Nom donné, au XVIe siècle, aux émaux sur relief.

Plus tard, et lorsque les émaux translucides sur relief furent à leur tour devenus anciens, et que Limoges, au XVIe siècle, eut produit de nouveaux émaux dont elle couvrit des coupes et des vases de toute nature, fort en vogue alors, il fallut bien donner un nom aux émaux sur relief d'or et d'argent, afin de les distinguer des émaux champlevés ou cloisonnés qui étaient encore plus anciens. On les désigna sous le nom d'émaux de *basse taille*, ce qui équivalait au nom d'émaux sur bas-relief que leur donnait Cellini[1] dans le traité où il en explique la fabrication.

Ainsi on voit figurer, dans l'inventaire fait à Fontainebleau le 15 janvier 1560, après la mort de Henri II[2], au n° 89 : « Ung « coffre d'argent doré, garny de douze tables d'émail de basse « taille fort anciennes, émaillées de plusieurs couleurs. » Au n° 37 : « Un petit tableau d'or qui se ferme, où il y a ung cru-

(1) « *Fatte le dette diligenze, si potrà cominciare a smaltar l'opera di basso rilievo.* » B. Cellini, p. 49.

(2) Ms. Bibl. roy., n° 9501, Lancelot.

« cifiement émaillé de bas taille. » Au n° 572 : « Deux petits « tableaux d'émail de basse taille sur or. » Et à côté de ces objets, au n° 93 : « Ung coffret d'émail, façon de Lymoges, « garny d'argent doré. »

§ III. ÉMAUX PEINTS.

Causes qui ont dû donner naissance à la peinture en émail.

Lorsque, vers la fin du XIV[e] siècle, les émailleurs limousins virent que le goût pour les matières d'or et d'argent et pour les émaux translucides sur relief qui les décoraient faisait abandonner l'orfévrerie de cuivre émaillé, dont les productions avaient été si recherchées pendant près de quatre siècles, ils durent s'efforcer de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. De leurs recherches sortit l'invention de la véritable peinture en émail.

Le procédé qu'on employait dans ce nouveau genre d'émaillerie différait essentiellement de ceux qui étaient précédemment usités. Les émailleurs n'eurent plus besoin du secours du ciseleur pour exprimer les contours du dessin ; le métal fut entièrement caché sous l'émail, et s'il resta encore la matière subjective de la peinture, ce fut au même titre que le bois ou la toile dans la peinture à l'huile : l'émail étendu par le pinceau rendit tout à la fois le trait et le coloris.

Ce furent probablement les modifications, apportées au XIV[e] siècle, dans l'art de la peinture sur verre qui amenèrent les émailleurs à ce résultat. Les fonds en mosaïque de verre teint furent à cette époque presque abandonnés, et l'on commença à peindre superficiellement le verre avec des couleurs d'émail. Dès lors il parut évident que ce qui se faisait sur le verre pouvait également se faire sur le cuivre, à la seule condition de donner naturellement ou artificiellement aux couleurs une opacité absolue.

Il n'entre pas dans notre plan de fournir des explications étendues sur la composition des couleurs d'émail et sur la cuisson des pièces peintes ; on trouvera sur la technique de l'art des détails dans les ouvrages spéciaux[1]; il suffit ici, pour faire

(1) Les matériaux constitutifs des couleurs pour l'émail, devant être

connaître la marche de l'art, d'indiquer succinctement les différents procédés qui furent successivement adoptés.

Émaux peints, au XIVe et au XVe siècle.

Les premiers essais de la nouvelle peinture furent nécessairement fort imparfaits, et leur imperfection en a amené la destruction presque totale : il est très rare de rencontrer de ces émaux peints de la première époque ; nos collections publiques n'en possèdent pas. M. l'abbé Texier conserve dans son cabinet un émail représentant saint Christophe, dont il a publié la gravure, et qu'il fait remonter à l'origine de l'art[1] ; les couleurs d'émail sont appliquées sur le métal en couches assez épaisses pour que le mouvement de la draperie qui couvre les épaules du saint et l'agitation des flots qui baignent ses jambes soient rendus par les saillies de la pâte d'émail, qui est d'une teinte uniforme. Le dessin de ces premiers essais est toujours très défectueux. Les émaux colorés sont appliqués immédiatement sur le métal, et n'y sont retenus que par la fusion qui détermine l'adhérence.

Vers le milieu du XVe siècle, la peinture en émail avait fait de grands progrès, et nous pouvons, avec des pièces sous les yeux, expliquer les procédés de fabrication.

Sur une plaque de cuivre non polie l'émailleur traçait à la pointe le dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter. La plaque était alors enduite d'un très léger fondant translucide. Ceci fait, l'émailleur pouvait commencer à appli-

soumis à une haute température, ne peuvent être choisis que dans le règne minéral ; les matières colorantes sont donc des oxydes métalliques. Ces couleurs doivent être finement pulvérisées et mêlées ensuite d'une manière intime, par différents moyens, avec des composés vitreux appelés fondants, qui sont aisément fusibles. Par la fusion du fondant, les couleurs prennent de l'éclat et de la vivacité, et s'incorporent avec cette surface vitreuse. On peut consulter l'ouvrage de NERI ; le mémoire de M. BRONGNIART, *Ann. de chimie*, IX, 192 ; le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par de MONTAMY ; le *Traité de Chimie appliquée aux arts*, par M. DUMAS ; le *Traité pratique sur la préparation et l'emploi des couleurs d'émail*, inséré dans les nos de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle* ; le *Traité des arts céramiques*, de M. BRONGNIART.

(1) M. TEXIER, ouvrage cité, p. 185.

quer les couleurs. Les traits du dessin, tracés par la pointe, étaient d'abord recouverts d'un émail de couleur foncée, qui devait reproduire ces traits à la surface du tableau; les vêtements, le ciel, les fonds et les accessoires étaient ensuite rendus par des couleurs d'émail, appliquées, en couches assez épaisses, dans les interstices ménagés par les traits foncés du dessin, qui cloisonnaient de la sorte les différentes couleurs d'émail, et remplissaient, pour ainsi dire, les mêmes fonctions que les linéaments de métal dans les émaux incrustés. Il y avait donc absence complète d'ombre dans cette peinture de premier jet exprimée par épaisseur de couleurs. L'emplacement des carnations était rempli par un émail noir ou violet foncé; elles étaient ensuite rendues sur ce fond par de l'émail blanc appliqué en couches plus ou moins légères, de manière à ménager les ombres et à obtenir un modelé très légèrement en relief des principales parties osseuses ou musculeuses du visage et des nus. Il résulte de ce procédé que toutes les carnations, dans les œuvres de ce système, ont une teinte bistrée ou violacée qui les fait facilement reconnaître.

Pour arriver à produire des effets dans toutes les autres parties de la peinture où les ombres manquaient totalement, les parties lumineuses des cheveux, des vêtements et des fonds étaient, le plus souvent, indiquées par des rehauts d'or. Les imitations de pierreries appliquées sur les nimbes des saints et dans les vêtements sont particulières à ces sortes d'émaux. Ils sont peints en général sur des plaques de cuivre très plates, assez fortes, et revêtues d'un contre-émail épais, présentant un aspect vitreux.

Nous avons conservé dans notre collection, malgré leur état de détérioration, les deux émaux n°s 688 et 689, afin de faire apprécier le travail de l'émailleur que nous venons d'indiquer.

On y trouvera aussi des œuvres de ce système, très belles et très intactes, sous le n° 687 et les n°s 690 et suivants jusqu'au n° 693; on apercevra facilement les progrès de l'art dans ces émaux exécutés à différentes époques du xve siècle.

Les imperfections que présentaient ces premiers procédés de la peinture en émail ne pouvaient en laisser subsister l'usage, en présence des progrès qui se manifestèrent dans les arts du dessin, au commencement du XVIe siècle. Émaux peints du XVIe siècle.

Vers cette époque, il s'opéra un grand changement dans le travail des peintres émailleurs. Avant toute peinture, ils revêtirent leur plaque de cuivre d'une couche, souvent assez épaisse, d'émail soit noir, soit fortement coloré. Sur ce fond ainsi préparé, ils établissaient leur dessin, à l'aide de différents procédés, avec de l'émail blanc opaque, de manière à produire une grisaille dont les ombres étaient obtenues soit en ménageant plus ou moins le fond d'émail noir, lors de l'application de l'émail blanc, soit en faisant reparaître le fond noir par un grattage de l'émail blanc superposé, grattage fait, bien entendu, avant la cuisson. Des rehauts de blanc et d'or donnaient au tableau une harmonie parfaite. Les carnations continuèrent, comme précédemment, à être légèrement modelées en relief, mais elles étaient presque toujours rendues par de l'émail teinté couleur de chair.

Si la pièce, au lieu de rester en grisaille, devait être coloriée, les diverses couleurs d'émail semi-transparentes étaient étendues sur la grisaille.

Dans les peintures en émaux de couleur de cette espèce, le ciel et quelques parties des fonds étaient souvent exprimés par des épaisseurs de couleurs.

La pièce était naturellement portée plusieurs fois au feu pendant ces différentes opérations, qui ne se faisaient que successivement.

Ainsi, au moyen de l'addition d'un fond d'émail sur la plaque de cuivre, avant tout travail de peinture, les couleurs, pouvant s'établir librement et à plusieurs reprises, devinrent susceptibles de toutes sortes de combinaisons et de toutes les dégradations de teinte qui pouvaient résulter de leur fusion. Les retouches, devenant très faciles aussi, permirent de conduire le dessin et le coloris à une grande perfection.

Les émailleurs limousins employaient beaucoup d'autres procédés, et possédaient une quantité de ressources pratiques;

mais on n'a pas fait encore une étude assez approfondie de la technique de leur art pour pouvoir expliquer tous les moyens à l'aide desquels ils arrivaient à produire ces beaux résultats qu'on admire aujourd'hui : il faut donc nous en tenir à ces généralités.

Cependant nous ne pouvons passer sous silence une méthode dont ils faisaient un usage très fréquent. Dans certaines parties des vêtements et des accessoires, ils fixaient sur le fond d'émail une feuille d'or ou d'argent nommée *paillon* ou *clinquant;* sur cette légère feuille de métal, ils peignaient les parties ombrées, puis ils la recouvraient d'un émail coloré translucide ; les reflets du métal donnaient à l'émail une vivacité éclatante dont ils savaient tirer le meilleur parti.

Les plaques de métal employées dans les œuvres de la seconde manière sont très minces et le contre-émail est très peu épais; mais pour les empêcher de s'envoiler, on les rendait convexes avant de les enduire d'aucune préparation d'émail.

Diverses applications de la peinture en émail au XVIe siècle.

Les travaux des peintres émailleurs du XVIe siècle ont été appliqués à une foule d'objets, et présentent une grande variété. Jusque vers la fin du premier tiers du XVIe siècle, la peinture en émail fut employée presque exclusivement à la reproduction de sujets de piété, dont l'école allemande fournissait les modèles ; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François Ier, et la publication des gravures des œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de l'Italie, donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de la renaissance italienne. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins, et c'est ce qui a fait penser qu'ils avaient eux-mêmes peint en émail. Les charmantes planches des graveurs auxquels on a donné le nom de *Petits Maîtres* fournirent aussi de ravissants sujets aux artistes émailleurs.

A partir de la moitié du XVIe siècle environ, les émailleurs ne se bornèrent plus à produire de petits tableaux : ils créèrent une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des coupes, des assiettes, des vases et des ustensiles de toutes

sortes fabriqués avec de légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures.

Depuis quelques années, les peintures limousines sont très recherchées ; tous les musées de l'Europe ont donné une place honorable à ces belles productions de l'art de l'émaillerie. Elles sont heureusement encore assez nombreuses et assez connues pour qu'il soit inutile de les signaler. On en trouvera de fort belles, de différents genres, dans notre collection.

De quelle époque doit-on dater l'invention de la peinture en émail? Quel pays l'a vue naître?

Maintenant il nous reste à examiner deux questions du plus haut intérêt : à quelle époque a été inventée la véritable peinture en émail, et quel est le pays qui l'a vue naître?

Sur la foi de d'Agincourt, on a fait généralement remonter l'invention de la peinture en émail à l'époque de la confection du reliquaire d'Orvieto, en lui donnant ainsi une origine italienne.

Ce reliquaire est une magnifique pièce d'orfèvrerie du poids de 600 livres, qui présente le modèle en petit de la cathédrale d'Orvieto. Il sert à renfermer le saint corporal de Bolsène[1]. Sa face principale est divisée en douze compartiments qui renferment chacun un émail. L'artiste y a représenté différentes scènes se rapportant au miracle et au transport du linge sacré dans l'église d'Orvieto, qui eut lieu par ordre d'Urbain IV. Une inscription gravée sur le monument apprend qu'il a été fait par maître Ugolino, orfévre de Sienne, en 1338[2].

D'Agincourt, qui tranche si lestement ces questions d'archéologie, en disant que les histoires religieuses qui ornent la face principale du reliquaire sont *peintes sur fond d'émail*, avoue qu'il n'a pas vu le monument[3], et qu'il a puisé ses ren-

(1) On rapporte qu'un prêtre de la ville de Bolsène ayant douté, au moment de la consécration, de la présence réelle du corps de Jésus-Christ dans l'hostie, des gouttes de sang en jaillirent miraculeusement et teignirent le corporal.

(2) Voici l'inscription que le père della Valle a lue sur le reliquaire: « *Per magistrum Ugolinum et socios aurifices de Senis, factum fuit sub anno Domini* MCCCXXXVIII, *tempore Benedicti papæ* XII.

(3) D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art*, t. II, p. 111.

seignements dans un ouvrage du père della Valle [1], d'où il a tiré la gravure qu'il en donne [2].

Le père della Valle avait été cependant beaucoup moins positif que d'Agincourt ; il se borne à dire : « Le reliquaire « est tout orné de gracieuses peintures d'émail et d'un grand « nombre de statuettes d'une heureuse réussite [3]. » Les mots *sur fond d'émail,* dans lesquels réside toute la question, n'existent pas, et ne pouvaient exister, comme nous le verrons plus loin, dans le texte du père della Valle, que d'Agincourt a mal interprété et amplifié.

M. Du Sommerard, dans le dernier voyage qu'il fit en Italie, voulut résoudre cette question d'art par l'examen attentif du monument ; mais il éprouva le même refus que d'Agincourt, et ne put parvenir à le voir. Le cardinal évêque d'Orvieto lui donna pour excuse que la vénération du peuple pour la sainte relique ne permettait pas qu'on ouvrît les portes du sanctuaire où elle est renfermée, dans le simple but de satisfaire une curiosité artistique [4]. Le cardinal se borna à assurer à M. Du Sommerard que les émaux du reliquaire étaient faits d'après l'ancien procédé.

Ainsi, c'est sur un monument invisible et sur une interprétation peu réfléchie de la description du père della Valle que d'Agincourt, et tous ceux qui l'ont cru sur parole, affirment que les émaux du reliquaire d'Orvieto sont peints sur fond d'émail, et qu'on en a déduit cette conséquence, que la véritable peinture en émail était connue dès le commence-

(1) *Istoria del duomo d'Orvieto. Roma,* 1771.

(2) *Hist. de l'Art, peinture,* pl. CXXIII. On trouvera de bonnes gravures des émaux du reliquaire d'Orvieto dans l'ouvrage ayant pour titre : *Stampe del duomo di Orvieto. Roma,* MDCCXCI.

(3) *« È tutto ornato di vaghe pitture a smalto e di molte statuette di getto non infelice. »*

(4) Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge,* t. IV, p. 78. Nous n'avons pas été plus heureux que M. Du Sommerard, et nous n'avons pu voir ce reliquaire, qui n'est exposé que pendant l'octave du Saint-Sacrement. Durant le reste de l'année, il est renfermé sous quatre clefs distribuées entre différentes mains.

ment du XIVe siècle, et que l'invention devait en être attribuée à l'Italie. Aussi M. Du Sommerard, qui pensait avec raison que la peinture en émail était d'origine française, s'est-il jeté dans le champ des conjectures pour expliquer le fait avancé par d'Agincourt. Se fondant sur ce que les papes qui avaient régné pendant la construction de l'église d'Orvieto étaient presque tous français, il a supposé que les émaux qui décorent le fameux reliquaire avaient dû être commandés et exécutés à Limoges, peut-être sur des cartons envoyés d'Italie[1].

Nous ne regardons pas cette supposition comme admissible, et nous croyons pouvoir établir, sans les avoir vus, que les émaux du reliquaire d'Orvieto ne sont pas des émaux peints, mais des émaux translucides sur ciselure en relief.

D'abord, il y a tout lieu de penser qu'au commencement du XIVe siècle on ne fabriquait encore à Limoges que des émaux incrustés, et ces sortes d'émaux ne se prêtent pas assez aux exigences du dessin pour avoir pu reproduire des sujets aussi purs de trait que ceux qui figurent sur le reliquaire d'Orvieto. Sans aller chercher d'ailleurs des émaux à Limoges, les Italiens n'en fabriquaient-ils pas au commencement du XIVe siècle?

Nous avons vu plus haut qu'Agostino et Agnolo avaient travaillé avec Jean de Pise, dès la fin du XIIIe siècle, aux bas-reliefs d'argent émaillé du maître-autel de l'évêché d'Arezzo, et qu'ils comptèrent plusieurs orfévres parmi leurs nombreux élèves. Bien qu'Ugolino ne soit pas cité comme l'un d'eux par Vasari, il ne faut pas douter que cet artiste siennois ne se soit inspiré des leçons des premiers élèves de Jean de Pise, ses compatriotes. Il y a mieux, Agostino et Agnolo furent appelés à Orvieto, un peu après 1326, par les Tolomei, qui s'y trouvaient exilés, pour travailler aux sculptures de la cathédrale que l'on élevait alors[2]. On ne peut mettre en doute que des artistes de ce mérite n'aient été consultés sur la confection du reliquaire qui se fabriquait en même

(1) Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, t. IV, p. 82.
(2) Vasari, *Vie d'Agostino et d'Agnolo.*

temps que s'élevait l'édifice destiné à le renfermer. Et de quels émaux Agostino et Agnolo pouvaient-ils conseiller l'emploi, si ce n'est de ceux qu'ils avaient appris à exécuter sous leur maître Jean de Pise, de ceux dont ils avaient enseigné les procédés à leurs élèves, notamment à Pietro et Paolo, qui avaient acquis une si belle réputation par leurs ciselures émaillées?

Les orfévres italiens connaissaient-ils d'ailleurs à cette époque une autre manière d'émailler? Ils étaient tous sculpteurs et ciseleurs, et l'émail n'était pour eux qu'un accessoire, qui servait à colorer le travail de leur burin. C'était au moment de la confection du reliquaire d'Orvieto que florissaient, nous l'avons vu, Cione et son élève Forzore, tous deux orfévres et émailleurs sur ciselure. Comment supposer que l'orfévre Ugolino, qui était un habile sculpteur, puisqu'il décorait de fines statuettes en argent la face principale de son reliquaire, n'ait pas connu cette manière d'émailler, et qu'un artiste d'un tel mérite ait été demander à des étrangers, à des Français, que les Italiens traitaient de *barbares*, de lui fournir des émaux, lorsque tous les orfévres italiens, ses contemporains et ses émules, se distinguaient autour de lui par leurs riches ciselures émaillées?

On ne doit pas s'étonner d'ailleurs des expressions de *vaghe pitture a smalto* employées par le père della Valle, au sujet des émaux d'Orvieto. Les émaux translucides sur relief étaient si bien traités par les artistes italiens des XIVe et XVe siècles, qu'il faut un œil exercé pour les distinguer d'une véritable peinture en émail exécutée par des couleurs étendues au pinceau; ce qui fait dire à Vasari, en parlant d'émaux de Pollaiuolo, que le pinceau le plus délicat n'aurait rien pu y ajouter. On peut se convaincre, au surplus, de cette vérité par la vue de l'émail de notre collection n° 686, que beaucoup de personnes pourraient prendre pour une véritable peinture sur émail. Au reste, les Italiens donnaient le nom de peinture aux émaux translucides sur ciselure en relief. Vasari, dans la partie de son introduction *Alle tre arti del disegno*, où il traite de la peinture, consacre un chapitre à la peinture en émail, et voici comment il désigne ce genre de peinture : « Il y a une sorte de travail sur « argent et sur or qu'on appelle communément émail; c'est

« une espèce de peinture unie à la sculpture[1]. » Après cette description, il entre dans l'explication des procédés, qui ne sont autres que ceux que nous avons fait connaître d'après Cellini.

Ainsi les expressions italiennes du père della Valle ne permettaient pas de trancher la question comme l'a fait d'Agincourt, puisqu'elles servent, d'après Vasari, à désigner des peintures en émail translucides sur relief.

Les émaux d'Orvieto écartés du débat, que reste-t-il à l'Italie pour réclamer d'avoir été le berceau de la peinture en émail? Quel document peut-elle présenter, quels artistes peut-elle citer qui aient peint, antérieurement à la fin du XVI[e] siècle, avec des couleurs vitrifiables sur fond d'émail? Vasari, qui écrivait vers le milieu du XVI[e] siècle la vie de ses plus excellents artistes, parle-t-il de ce genre d'émaillerie, le seul qui soit une véritable peinture? On a vu, dans son *Introduction aux arts du dessin*, ce qu'il entendait par peinture en émail; et, en effet, lorsqu'il cite des émaux, ce ne sont jamais que des ciselures coloriées d'un émail translucide; les artistes émailleurs dont il inscrit les noms dans son livre sont tous des sculpteurs, des ciseleurs ou des orfévres; aucun n'est peintre. Le savant Lanzi ne dit pas un mot non plus des peintres émailleurs italiens. Peut-être voudrait-on citer Luca della Robbia? Mais cet artiste, qui appartient au XV[e] siècle, était encore un sculpteur, et ses ouvrages en émail ne sont autre chose que des reliefs de terre émaillés en blanc ou en couleur; il n'y a pas là de peinture proprement dite. Quant aux peintres de Majolica, leurs travaux ne remontent pas au delà de la seconde moitié du XV[e] siècle, et ce n'est que vers le premier quart du XVI[e] que ce genre de peinture atteignit à la perfection, lorsque déjà depuis très longtemps l'école de Limoges produisait des émaux peints sur excipient métallique.

L'Italie, qui est essentiellement conservatrice, n'aurait pas manqué, au surplus, de garder précieusement les œuvres de ses

(1) « *Ecci un' altra sorta di lavori in argento e in oro, communamente chiamata smalto, che è specie di pittura mescolata con la scultura.* » G. VASARI, *Introduzione alle tre arti del disegno. Ed. Livorno*, 1767, t. I, p. 134.

Tous les émaux peints du XVIe siècle qui existent en Italie sont limousins.

peintres émailleurs, si elle en avait possédé, de même qu'elle a conservé dans ses musées les ouvrages de sculpture émaillée de Luca della Robbia et les faïences peintes de Faenza, d'Urbino, de Pesaro, chefs-d'œuvre de l'art céramique. Qu'on parcoure ses musées et ses palais, on sera bientôt convaincu que jamais la peinture en émail appliquée sur métal n'a pris de développement en Italie. Les émaux peints qu'on y rencontre proviennent tous de l'école de Limoges; encore sont-ils assez rares. Nous n'avons pu trouver à Florence qu'un seul émail peint, relégué dans un corridor du Palais-Vieux. Cet émail endommagé est signé du monogramme de Monvearni, émailleur limousin du XVe siècle. A Venise, il y a quelques beaux émaux dans le palais Manfrin; le plus important est un triptyque, qui est une répétition en grisaille, exécutée dans de grandes proportions, de celui de notre collection nº 749; il est signé du monogramme M. D. P. P, qui est celui de Pape, émailleur de Limoges. Le custode ne manque pas cependant de l'attribuer à Pierre Perugin. A Bologne, le musée des antiques renferme un assez bon nombre d'émaux sur cuivre, diptyques, plaques, vases, coupes et bassins de différentes sortes; mais tous ces objets proviennent de l'école de Limoges du XVIe siècle, ce que prouvent les monogrammes de ses principaux émailleurs. Enfin à Rome, au Vatican, ce palais qui renferme tant de sublimes chefs-d'œuvre, les seuls émaux sur cuivre qui s'y trouvent ne sont autres qu'une suite de peintures limousines assez médiocres, attribuées à Vauquer, peintre émailleur de Blois; c'est même à tort, nous le pensons, que l'inscription toute récente qui les accompagne leur donne cet artiste pour auteur; car Robert Vauquer, qui mourut en 1670, peignait dans la manière de Toutin sur fond d'émail blanc, et non dans le style des émailleurs limousins de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe, à l'un desquels appartiennent les plaques émaillées du Vatican.

Si l'on rencontre quelques pièces en émail sur métal peintes en Italie, ce sont des œuvres individuelles d'artistes qui n'ont pas fait école, dont aucune ne peut remonter au delà des dernières années du XVIe siècle, et qui diffèrent toutes essentielle-

ment des productions limousines autant par l'aspect que par les procédés de l'exécution. Ainsi l'on peut voir dans notre collection un petit émail sur cuivre, n° 804, qui a beaucoup d'analogie avec les majolicas, et qui provient probablement d'un maître italien.

L'Allemagne n'a pas eu de peintres en émail aux XVe et XVIe siècles.

L'Allemagne pourrait-elle revendiquer l'honneur qui n'appartient pas à l'Italie? Pas davantage. Pendant longtemps, cependant, on a attribué à l'Allemagne les émaux peints de Limoges du XVe siècle, et M. Du Sommerard lui-même a exprimé cette opinion[1], sur laquelle il serait bien certainement revenu, si la mort lui avait permis de terminer son grand ouvrage. Ainsi, le savant archéologue attribuait à l'art allemand un triptyque qu'il a publié dans son *Album*, 10e série, planche XVII. Cet émail doit être de l'artiste qui a peint les deux triptyques de notre collection nos 692 et 693. Il est à remarquer que tous les triptyques de cet artiste sont encadrés de la même manière, dans une fine moulure de cuivre décorée de distance en distance de petits fleurons[2]. Cet encadrement, indépendamment du style, est un signe distinctif des œuvres de cet émailleur. On trouvera peut-être singulier qu'on puisse reconnaître un peintre au travail du cadre qu'il donnait à ses tableaux; mais il faut faire attention que les émailleurs n'étaient le plus ordinairement que des copistes, qu'ils fabriquaient des objets usuels en quantité, et qu'une fois qu'ils avaient adopté un patron, ils devaient y tenir et l'employer souvent. Or, dans la collection de M. Didier-Petit, il existait un triptyque encadré de cette petite moulure à fleurons[3], et dont la peinture avait du reste tous les caractères de l'émail de M. Du Sommerard et de nos deux émaux nos 692 et 693. Ce triptyque, signé Monvearni, représentait dans l'un des volets sainte Catherine foulant sous ses pieds le diable revêtu d'un justaucorps dont le collet portait cette inscription : *J'enrage*. L'émailleur Mon-

(1) *Les Arts au moyen âge*, t. IV, p. 87.

(2) Il en existe un de cet auteur au Louvre ; celui qui a été gravé par M. Du Sommerard se trouve dans le musée de Cluny.

(3) *Catalogue de la collection formée à Lyon par M. Didier-Petit*, n° 123. Paris, chez Dentu, 1843.

vearni n'aurait certainement pas accompagné son sujet d'inscriptions en langue française s'il eût été allemand. Il faut faire attention, d'ailleurs, que la peinture en émail a été beaucoup plutôt un art de reproduction que d'inspiration; et comme les écoles allemandes et flamandes, par suite des relations intimes de la France avec la maison de Bourgogne, ont été prédominantes en France au xve siècle, et qu'elles ont continué de s'y maintenir exclusivement après l'extinction de cette maison, jusqu'au moment des expéditions de Charles VIII et de Louis XII en Italie, nos émailleurs du xve siècle reçurent leurs cartons des artistes de l'Allemagne et des Flandres, et s'inspirèrent des premières estampes des graveurs de ces écoles. C'est ainsi qu'on trouvera dans notre collection un émail n° 690, peint d'après une estampe de Martin Schongauer, célèbre graveur allemand du xve siècle.

Quelque ville d'Allemagne réclame-t-elle, au surplus, l'honneur de l'invention de la peinture en émail? Quelque document a-t-il jamais été produit qui pût faire supposer qu'elle ait pris naissance dans ce pays, ni même qu'elle y ait été en pratique avant le xviie siècle? Les émaux peints du xvie siècle y sont moins rares qu'en Italie; mais c'est seulement dans la *Kunstkammer* de Berlin que nous avons rencontré de ces émaux du xve siècle réputés allemands [1]. Ces émaux, ainsi que tous ceux du xvie siècle qui se trouvent dans cette collection, la plus riche de toute l'Allemagne en productions de ce genre, sont reconnus d'ailleurs comme émaux de Limoges par ses savants conservateurs, MM. Ledebur et Forster. Un seul (n° 252), signé *L. de Sandrart* et daté de 1710, est attribué à un peintre allemand nommé Von Sandrat. La particule *de*, qui précède le nom tout français de Sandrat, et le style de cette peinture ne peuvent laisser aucun doute sur son origine limousine. On trouve à Munich, dans les *Vereinigten-Sammlungen*, un petit

(1) Ils nous ont paru provenir de Monvearni; on peut reconnaître sur l'un des deux (n° 175) les deux premières lettres de son nom, quoique en partie effacées La bordure en cuivre, presque entièrement détruite, laisse voir cependant la petite moulure habituelle de ses encadrements.

nombre d'émaux : quelques assiettes qui doivent être de l'un des Courtois ; deux coupes signées du monogramme de Pierre Raymond, et le beau bassin du même artiste, qu'il a reproduit plusieurs fois et sur lequel il a représenté circulairement les premières scènes de la Genèse[1] ; dans la *chambre du Trésor*, au palais du roi, on voit aussi trois plats d'un beau coloris, fondu comme celui de Pénicaud ; nous n'avons pu vérifier à travers les glaces des armoires, qui ne s'ouvrent jamais, si des monogrammes existaient sur ces plats. A Dresde, le célèbre *Grüne Gewölbe* conserve un assez grand nombre de très belles pièces de Limoges ; le directeur de ce trésor, M. de Landsberg, est un savant trop distingué pour avoir attribué à son pays des productions évidemment françaises : tous les émaux du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, jusqu'à l'apparition des émaux de Toutin, sont catalogués par lui comme provenant de l'école de Limoges[2]. A Vienne, les émaux incrustés sont conservés, comme nous l'avons dit, dans le cabinet des antiques ; les émaux peints se trouvent dans le trésor impérial. Ils sont placés assez singulièrement, avec des majolicas, dans les caissons du plafond d'un cabinet dont les armoires renferment des bijoux et des pièces d'orfévrerie. Ces émaux, en petit nombre, sont des Courtois et de P. Raymond. Nous avons remarqué de ce dernier émailleur plusieurs assiettes représentant allégoriquement différents mois de l'année, d'après les jolies gravures d'Étienne De Laulne. Sur l'observation que nous faisions à l'un des conservateurs du mauvais emplacement donné à ces fines peintures de Limoges, il nous dit, sans répondre directement à notre observation, que ces émaux n'étaient pas français, mais italiens. Ainsi, tout en méconnaissant l'origine française d'émaux de P. Raymond, peints d'après les estampes d'un graveur français, ce conservateur n'entendait pas cependant attribuer à l'Allemagne les émaux du trésor impérial.

(1) On le trouve dans notre collection, n° 709, et dans celle de M. le comte de Pourtalès.

(2) A. B. DE LANDSBERG, le *Grüne Gewölbe à Dresde*, ou *Trésor royal d'objets précieux*. Dresde et Leipsick, 1845.

Limoges a été le berceau de la peinture en émail.

On ne peut donc signaler aucune ville étrangère comme ayant donné naissance à la peinture en émail. Limoges, au contraire, dès le XIIe siècle, jouissait d'une grande réputation pour ses cuivres émaillés par incrustation, et répandait ses produits dans toute l'Europe. Les procédés de la composition des émaux et de leur coloration étaient donc familiers aux émailleurs limousins, et l'on conçoit sans peine que, lorsque l'amélioration qui se fit sentir dans les arts du dessin eut fait abandonner les incrustations d'émail à dessins de métal, ces artistes se soient efforcés de remplacer les mosaïques d'émail par des peintures exécutées tout entières avec les émaux colorés qu'ils avaient à leur disposition. On a vu plus haut la marche progressive de la peinture en émail ; elle commence par substituer aux traits de métal des traits d'émail foncé cloisonnant les diverses couleurs d'émail, et ce n'est qu'au XVIe siècle qu'elle arrive à produire une véritable peinture avec des ombres et des rehauts. Limoges, depuis le XIe siècle, a donc été en possession constante et non interrompue de l'art de l'émaillerie, et ce n'est pas sans raison qu'on doit lui restituer l'honneur d'avoir été le berceau de la véritable peinture en émail.

Principaux artistes limousins.

Les émailleurs limousins, simples et modestes artisans, ne sont guère connus que par leurs œuvres : peu de noms sont venus jusqu'à nous, et il reste encore une foule de monogrammes inexpliqués. Résumons en peu de mots ce qu'on sait des plus fameux.

Les noms des premiers peintres émailleurs du XVe siècle sont à peu près tous restés dans l'oubli. A l'exemple des émailleurs par incrustation, auxquels ils avaient succédé, ils n'étaient pas dans l'habitude de signer leurs ouvrages, et les émaux de cette époque portant une signature ou un monogramme sont extrêmement rares.

Monvearni.

Nous avons déjà parlé de Monvearni, qui a signé un triptyque de la collection de M. Didier-Petit. Quelques personnes paraissaient douter que ce nom fût celui de l'émailleur ; nous croyons qu'on ne peut conserver aucun doute à cet égard. En effet, à côté de cette signature en toutes lettres, il existe sur

un grand nombre de triptyques, traités dans le même style, des monogrammes qui toujours se rapportent à Monvearni. Ainsi, l'émail d'un caractère analogue à celui de M. Didier-Petit, que nous avons trouvé dans le Palais-Vieux de Florence, et qui est encadré dans la petite moulure à fleurons adoptée par cet artiste, porte le monogramme M.·.F, que nous devons traduire par *Monvearni fecit.* Le triptyque de Berlin, peint dans le même style, est signé MO, des deux premières lettres de son nom. Un triptyque de l'auteur de ces deux pièces, encadré dans la petite bordure fleuronnée qui lui est habituelle, existe chez M. Carrand; il porte les deux lettres M. P., l'une à l'extrémité droite du tableau central, l'autre à l'extrémité gauche; ne doit-on pas les traduire par *Monvearni pinxit?* La collection de M. Baron, vendue à Paris en 1845, possédait un triptyque également du même auteur, catalogué sous le nº 480. Le rédacteur du catalogue avait signalé sur cet émail le monogramme AR, qui apparaissait ainsi pour la première fois. Nous pensons que ces deux lettres ne forment pas un monogramme particulier; elles ne sont pas posées isolément au bas du tableau, comme un monogramme; elles font partie d'une inscription qui, suivant un usage du temps, borde le bas de la tunique du personnage qui occupe le volet gauche du triptyque. Le reste du mot, dont les deux lettres AR font partie, est caché par le vêtement de dessus du personnage. N'est-ce pas le nom de l'émailleur Monvearni qui est censé inscrit sur le bas de la tunique?

Dans les émaux de cet artiste le dessin est tracé par des lignes d'émail foncé, se détachant sur les couches d'émail coloré appliquées entre les traits du dessin; les lumières dans les vêtements et dans les fonds sont indiquées par des rehauts d'or; les carnations seules sont ombrées et conservent une teinte bistrée ou violacée. M. Didier-Petit signale cet émailleur comme vivant au XIVᵉ siècle[1]. Le style de ses peintures, le costume de ses personnages, tout indique le XVᵉ. Il a dû travailler fort longtemps, et ses œuvres nombreuses sont loin

(1) *Catalogue de la collection Didier-Petit*, introduction, p. 25.

de présenter toutes la même perfection. Les premières portent les caractères d'une époque assez reculée, et l'on peut supposer qu'il a peint en émail depuis le milieu du xve siècle environ jusque sous Charles VIII.

Pénicault l'ancien. Un émail de la collection de M. Didier-Petit, n° 169, évidemment de la fin du xve siècle ou des premières années du xvie, portait pour signature IEHAN P.E.NICAVLAT. M. Didier-Petit s'est cru dès lors autorisé à insérer le nom de Nicaulat sur la liste par ordre chronologique qu'il a donnée des émailleurs limousins. Nous serions disposés à voir là un Jean Pénicault, probablement le père ou l'aïeul des Pénicaud, dont nous parlerons plus loin ; car il est certain que la famille Pénicault ou Pénicaud a produit plusieurs émailleurs qui se sont succédé. Celui qui a signé l'émail de la collection de M. Didier-Petit aura voulu latiniser son nom en *Penicaulatus*, suivant un usage assez commun de son temps, et en séparer chacune des lettres par un point ; après avoir ainsi écrit les deux premières, il se sera aperçu que l'espace devait lui manquer, et aura transcrit les dernières lettres sans les séparer : les artistes émailleurs ne se piquaient pas d'une rigoureuse symétrie.

Quoi qu'il en soit, le Pénicault ou P. E. Nicaulat qui a peint l'émail n° 169 de la collection de M. Didier-Petit était un homme de talent. Cet émail a beaucoup d'analogie avec celui de notre collection n° 694, représentant la résurrection de Lazare. Il devait travailler à la fin du xve siècle ou dans les premières années du xvie.

Léonard Limousin. On ne connaît les noms d'aucun autre peintre émailleur jusqu'à Léonard, regardé pendant longtemps comme le chef de l'école, mais qui fut seulement le premier directeur de la manufacture royale d'émaux fondée à Limoges par François Ier. Ce prince lui donna, avec le nom de Limousin, pour le distinguer de Léonard de Vinci, le titre de peintre émailleur valet de chambre du roi.

Léonard a peint en émail pendant plus de quarante années : ses premiers émaux sont datés de 1532, la dernière date signalée est de 1574. On peut voir dans notre collection, sous

le n° 696, une suite de dix-huit plaques dont les sujets sont tirés de la vie et de la passion du Christ ; plusieurs de ces plaques portent, avec son monogramme LL, la date de 1533. On y trouvera aussi, sous le n° 704, le portrait de Charles IX, daté de 1573. Il y a entre ces deux époques une grande différence dans la manière de l'artiste. Dans ses premières œuvres il copie les maîtres allemands, et ses personnages n'ont pas encore dépouillé le costume contemporain ; mais bientôt, sous l'influence des maîtres italiens que François I[er] avait attirés à sa cour, le style de Léonard devient meilleur, son dessin plus correct, son coloris plus brillant ; il se met à copier les œuvres de Raphaël et adopte entièrement l'école italienne. Léonard était arrivé au plus haut degré de son talent en 1553, lorsqu'il peignit, par ordre de Henri II, pour la Sainte-Chapelle, les deux cadres d'émaux qui sont aujourd'hui au musée du Louvre. Dans ces magnifiques tableaux, les plus beaux qui soient sortis de l'école de Limoges, Léonard Limousin eut l'art d'unir à une conception vraiment sentimentale un dessin gracieux et expressif, un travail correct et soigné.

Il excella aussi à faire des portraits. Ceux du duc de Guise et du connétable de Montmorenci, conservés au Louvre, celui de Catherine de Médicis en deuil de Henri II, du musée de Cluny, et ceux de François I[er] et d'Antoine de Bourbon, qui existent dans notre collection, sont les chefs-d'œuvre du genre.

Léonard a fait quelques émaux qui paraissent entièrement peints sur fond d'émail blanc et qui ont presque l'apparence d'une peinture sur majolica. Il y a à la *Kunstkammer* de Berlin un médaillon ovale, d'une assez grande dimension, représentant la moisson, qui est traité de cette manière et signé en toutes lettres. C'est encore ainsi que sont peints les portraits en pied de Henri II sous le costume de saint Thomas, et de l'amiral Chabot sous le costume de saint Paul, conservés au musée du Louvre. Dans ces émaux, la couche d'émail noir a été enduite sur toute sa surface d'une couche d'émail blanc sur laquelle le sujet a été dessiné à la pointe, de manière à faire reparaître l'émail noir qui trace ainsi les contours ; cet émail noir est à peine découvert pour les ombres, et l'émail

blanc a reçu des couleurs vitrifiables assez légères, ce qui laisse à ces peintures l'apparence d'une faïence peu colorée. Comme ces émaux n'avaient pas les chaudes couleurs des émaux ordinaires de Limoges, il est probable qu'ils eurent peu de succès; car Léonard ne peignait pas souvent de cette manière et eut peu d'imitateurs.

M. Sauvageot possède un coffret signé du monogramme de Pierre Courteys qui est traité de cette façon, néanmoins avec des tons beaucoup plus chauds que ceux du médaillon de la *Kunstkammer*. On trouvera dans notre collection, n° 734, trois petites plaques qui donnent une idée de ce genre d'émail. Nous les avons attribuées à Pierre Courteys, tant elles ont de similitude avec les peintures du coffret de M. Sauvageot.

Léonard n'était pas seulement un copiste. Il existe dans l'une des salles de l'hôtel de ville de Limoges un tableau signé de lui, daté de 1551, qui ne manque pas de mérite, et l'on trouve de ses émaux dont il a composé lui-même le dessin.

Pierre Raymond. Après Léonard, il faut citer Pierre Raymond. Un manuscrit fort curieux, conservé à l'hôtel de ville de Limoges et que M. l'abbé Texier a fait connaître[1], donne de précieux renseignements sur un assez grand nombre d'émailleurs. On y apprend que Pierre Raymond était non-seulement émailleur, mais peintre imagier. Il était chargé de reproduire dans ce manuscrit, pour la confrérie du Saint-Sacrement, les différents objets d'orfévrerie dont elle faisait l'acquisition.

Comme Léonard, Pierre Raymond a travaillé plus de quarante années. M. Maurice Ardent[2] cite une coupe de lui datée de 1534. Une plaque de la collection de M. Sauvageot porte, avec le monogramme P.R., la date de 1541; celle de M. le comte de Pourtalès possède deux aiguières avec le même monogramme; l'une est datée de 1544 et l'autre de 1572; la première, fort belle, indique que l'artiste était dans toute la force de son talent lorsqu'il l'a peinte.

(1) *Essais sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 216.

(2) *Notice historique sur les émaux et les émailleurs de Limoges*, 1842, page 21.

Pierre Raymond, comme beaucoup d'autres émailleurs, a écrit son nom de différentes manières : P. Rexman[1], P. Remon, P. Reymon ; une très belle coupe de la collection de M. Sauvageot porte le nom de Rexmon, avec la date de 1544; on le trouve écrit P. Raymo, avec un trait sur l'*o*, indiquant l'abréviation des deux dernières lettres, sur une coupe de la collection de M. Brunet-Denon, nº 350 du catalogue[2]; le manuscrit de Limoges écrit le nom de cette manière : P. RAYMOND, orthographe que nous avons adoptée.

Le dessin de P. Raymond a toujours un peu de raideur. Il emploie en général des hachures dans les ombres ; il a peint le plus souvent en grisaille ou en camaïeu ; ses émaux coloriés sont rares. L'un des plus beaux que l'on puisse citer, appartenant à la collection de M. Roussel, a été publié par M. Du Sommerard dans son *Album*, 7e série, planche XXIV. Dans les grisailles de P. Raymond, les carnations sont toujours teintées. Ce procédé est commun, au surplus, à tous les émailleurs du XVIe siècle.

Quatre Pénicaud paraissent avoir existé vers le milieu du XVIe siècle : Jean Pénicaud, l'aîné, Jean Pénicaud junior, Pierre Pénicaud et N. Pénicaud. Les Pénicaud.

Jean Pénicaud, l'aîné, est un dessinateur habile ; son coloris est très fondu et d'un éclat remarquable ; il ne se sert presque jamais de hachures dans les ombres ; il fait un emploi très fréquent du paillon dans ses émaux coloriés. Six tableaux de lui, représentant la légende de saint Martial, conservés dans la collection de M. Alphonse Bardinet de Limoges, sont datés de 1544[3].

Jean Pénicaud signait ordinairement ses peintures du monogramme I. P. sur le fond de l'émail, ainsi qu'on le voit sur le portrait de Luther de notre collection, nº 723. Souvent aussi l'on rencontre les plaques de cuivre sur lesquelles il

(1) M. DIDIER-PETIT, ouvrage cité, introd., p. 26.

(2) *Catalogue des objets d'art composant le cabinet de M. Brunet-Denon*. Paris, 1846.

(3) M. l'abbé TEXIER, ouv. cité, p. 219. M. MAURICE ARDENT, ouv. cité, p. 25.

peignait, frappées au revers d'un poinçon présentant un P couronné, qui se termine par le bas comme un L. M. Didier-Petit[1] a pensé que ce poinçon n'était pas la marque de l'émailleur, mais celle du fabricant de plaques de cuivre. La preuve du contraire existe dans notre collection. Ainsi le portrait de Luther, signé sur l'émail I. P., est bien évidemment de la même main que le portrait d'Érasme, n° 725, qui est frappé au revers, sur la plaque de cuivre, de ce monogramme composé d'un P et d'un L unis ensemble sous une couronne, monogramme qui doit signifier Pénicaud l'aîné. Le grand cadre d'émaux, n° 726, et le tableau, n° 727, qui ont été attribués à Jean Pénicaud par tous les connaisseurs, et notamment par M. l'abbé Texier, sont tous deux frappés de ce monogramme sur le cuivre.

Pénicaud n'est pas le seul émailleur qui ait fait poinçonner ses plaques. On verra dans la collection, n° 757, un émail grisaille, timbré sur le cuivre d'un poinçon portant les lettres I. K., et cet émail sort évidemment de la main de l'émailleur Kip. Cet artiste a signé en toutes lettres une peinture de la collection de M. Didier-Petit (n° 54 de son catalogue), qui présente une analogie complète avec notre émail.

Nous pensons donc qu'on doit regarder comme une marque de l'émailleur les lettres frappées au poinçon qui se rencontrent sur les plaques de cuivre.

Le Jean Pénicaud, qui fait suivre son nom de la qualification de *Junior*, a signé un émail de la collection Walpool de Londres, avec la date de 1539[2].

Pierre Pénicaud joignait au talent d'émailleur celui de peintre verrier, ainsi que le fait connaître le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges; il travaillait en 1555[3].

Le tableau des émailleurs, publié par M. Texier, porte le nom de N. Pénicaud, mais sans donner aucun document sur cet émailleur.

(1) Ouvr. cité, p. 8.
(2) Catalogue de la collection Walpool. Londres, 1811, n° 59.
(3) M. Texier, ouv. cité, p. 219.

La famille Courteys a fourni un grand nombre d'émailleurs. Famille Courteys. Le nom de ces artistes se trouve écrit de différentes manières sur leurs œuvres : Courteys, Corteys, Corteus ; on les nomme ordinairement Courtois. Nous pensons que le véritable nom de cette famille est Courteys, d'après la signature de Pierre Courteys sur des œuvres capitales, telles que les grands émaux du château de Madrid, deux bassins au musée du Louvre, et un autre bassin avec des figures d'un grand style conservé à la *Kunstkammer* de Berlin. M. Maurice Ardent[1] fait observer, à l'appui de cette opinion, qu'il y a encore des Courteys à Limoges.

Pierre Courteys doit être l'aîné de la famille, car ses émaux Pierre Courteys. présentent les dates les plus anciennes. Ainsi, la collection de M. Brunet-Denon possédait un émail grisaille assez médiocre (nº 460 de son catalogue), qui annonçait tout à fait les débuts de l'artiste ; cet émail porte, avec son monogramme, la date de 1550. On voit au Louvre des émaux de lui, datés de 1560 et 1568. Pierre Courteys a peint les plus grands émaux qui jamais aient été faits ; ce sont douze médaillons ovales d'un mètre 45 centimètres de haut sur 65 centimètres de large, où sont représentés les douze grands dieux de la fable. Ces magnifiques pièces décoraient autrefois la façade du château de Madrid bâti par François Ier et Henri II. Elles sont signées *Pierre Courteys*, avec ces mots : *Fet à Limoges en* 1559. Trois de ces médaillons sont en Angleterre, les neuf autres sont conservés au musée de l'hôtel Cluny. Ces grandes peintures ne sont pas irréprochables sous le rapport du dessin ; mais placées à une certaine élévation, dans la façade d'un palais, leurs couleurs inaltérables devaient donner à l'édifice un effet surprenant.

Dans les objets d'une moins grande dimension, Pierre Courteys est l'un des meilleurs dessinateurs de l'école de Limoges. Ses émaux coloriés sont d'une éclatante vivacité.

Jean Courteys est peut-être le plus fécond des émailleurs Jean Courteys. du XVIe siècle. Il paraît qu'avant d'être émailleur, il peignait

(1) Ouvr. cité, p. 23.

sur verre; du moins, un monument cité par M. l'abbé Morancé[1] apprend qu'en 1532 un Jehan Courteys prit l'engagement d'exécuter une verrière pour l'église de La Ferté-Bernard.

Jean Courteys datait rarement ses ouvrages. M. Didier-Petit[2] cite une date de 1568, sans dire sur quelle pièce il l'a vue. Le style de ses compositions, chargées à profusion de charmants ornements et d'arabesques, dénote qu'il florissait à l'époque de Henri II. Le dessin de Jean Courteys est assez correct, mais n'a pas beaucoup de vigueur; son coloris est très brillant, ses carnations sont presque toujours très colorées. M. Didier-Petit en a qualifié la nature par une expression assez juste en disant qu'elles sont *saumonées*[3].

I. D. Courteys.

Nous croyons qu'on peut ranger dans la famille des Courteys un émailleur qui signait I. D. C. Ses compositions ont une telle analogie avec celles de Jean Courteys, que le savant M. Pottier[4], en donnant la description d'un grand médaillon de Jean Courteys publié par Villemin, le regardait comme le pendant d'un autre médaillon conservé dans la galerie du Louvre, qu'il supposait aussi du même émailleur. Après avoir examiné avec attention le médaillon du Louvre, nous y avons trouvé le monogramme I. D. C. Cette pièce, dont les principales figures sont repoussées en bosse, donne une haute idée du talent de l'émailleur qui signait I. D. C. Ses petites plaques sont d'un fini achevé. On peut en voir une dans notre collection, n° 751 ; elle est exécutée sur un dessin d'Étienne De Laulne.

Jean Court, dit Vigier.

Jean Court, dit Vigier, florissait aussi sous Henri II. On a voulu le confondre avec Jean Courteys, en supposant que le nom de Court n'était que l'abréviation de Courteys ; mais quelques documents irrécusables, dus aux investigations de MM. Texier et Maurice Ardent, tous deux limousins, établissent que Jean Courteys et Jean Court étaient deux artistes différents. Ainsi, sur un rôle de tailles du XVIe siècle,

(1) *Bulletin monumental*, t. V, p. 502. (2) Catalogue cité, p. 27.
(3) Ouvr. cité, p. 27. (4) *Monuments français inédits*, t. II, p. 165.

dressé par les consuls de Limoges, se trouve, au *canton de Magnynie*, le nom de *Jehan Court, dit Vigier, esmailleur, et Petit Jehan son fils;* à vingt noms de distance, *Jehan Courteis*, et ensuite *les heoirs de feu Courteis esmailleur*[1]. M. Maurice Ardent[2] indique un acte relatif à la propriété d'un immeuble où figure le nom de Jean Court, dit Vigier, et suppose, avec raison, qu'un nom de famille n'a pu être abrégé dans un acte authentique.

On n'avait signalé jusqu'à présent de cet artiste, en ouvrages signés, que trois coupes, dont la plus belle se trouve chez M. le comte de Pourtalès. Toutes trois, comme la pièce de notre collection, nº 728, portent la même inscription : *A Lymoges, par Jean Court dit Vigier*, 1556. On doit ajouter aux œuvres signées de Jean Court deux tableaux en émaux de couleur, d'environ 20 centimètres de haut sur 15 de large, faisant pendant l'un à l'autre, qui sont conservés à la *Kunstkammer* de Berlin; l'un représente le Christ devant Pilate, l'autre Jésus sortant du tombeau. Le premier porte également cette inscription : *A Lymoges, par Jean Court dit Vigier*, et cette même date de 1556. Il est assez singulier qu'aucune production signée de cet artiste n'ait d'autre date. Ce serait à croire qu'il n'a peint en émail que dans cette année, et cette particularité doit le distinguer encore de Jean Courteys, qui, si l'on en juge par les œuvres nombreuses qu'il a laissées, a dû travailler très longtemps.

Jean Court est un dessinateur plus correct et plus hardi que Jean Courteys; son coloris est moins chaud, les carnations de ses figures sont plus naturelles, et n'ont pas cette teinte saumonée dont se sert le plus ordinairement Jean Courteys. Un magnifique plat de celui-ci est placé à la *Kunstkammer* de Berlin, auprès des deux tableaux signés Jehan Court; il est facile, par ce rapprochement, de juger que la même main n'a pu produire les deux compositions.

M. D. Pape est encore un peintre émailleur contemporain M. D. Pape.

(1) M. Texier, *Essais sur les émailleurs de Limoges*, p. 215.
(2) Ouvr. cité, p. 21.

des Courteys. Il a signé ses ouvrages de plusieurs manières. Son monogramme complet est : M. D. P. P., avec un petit *i* dans l'intérieur du D. C'est ainsi qu'est signé le grand triptyque qui se trouve dans le palais Manfrin, à Venise. Souvent il ne signe que les deux premières lettres M. D. avec le petit *i* dans le D. Son nom se trouve aussi quelquefois inscrit en toutes lettres. Un coffret de la collection de M. Brunet-Denon, catalogué n° 352, est signé M. D. PAPE. Chez M. Sauvageot une belle plaque porte la signature M PAPE.

Pape est bon dessinateur, son coloris est très fondu, il emploie peu de hachures dans les ombres.

Martial Courteys. La famille des Courteys fournit encore deux peintres émailleurs à la fin du XVIe siècle : Martial Courteys et Suzanne Court ou Courteys.

Martial était un émailleur fort habile, comme on peut en juger par un plat de notre collection, n° 752, qui porte son monogramme. Il est signalé comme peintre et orfévre, à la date de 1579, par le manuscrit de l'hôtel de ville de Limoges[1], dont nous avons déjà parlé.

Suzanne Court. Suzanne a reçu jusqu'à présent le nom de Courtois ou Courteys, et passe pour être la fille de Jean Courteys. Nous n'avons jamais vu cependant cette signature de Courteys ou Courtois sur les émaux qu'elle a laissés, tandis qu'il existe au musée céramique de Sèvres un grand bassin, pièce capitale, signée Suzanne Court ; au Louvre, un grand plat ovale représentant les Vierges folles et les Vierges sages, signé de même, et une aiguière signée Suzanne de Court. Puisqu'il y avait un émailleur du nom de Jehan Court, ne doit-on pas rendre à Suzanne le nom de Court qu'elle signait, au lieu de celui de Courtois qu'elle a reçu jusqu'à présent?

Suzanne était de l'école de Jean Courteys, mais elle n'a pas égalé son maître ; son dessin est très faible, les figures de ses compositions ont un caractère mignard qui les fait aisément reconnaître ; son coloris, parfois très éclatant, n'est pas toujours distribué avec harmonie.

(1) M. TEXIER, ouvr. cité, p. 214.

Le nom de Raymond, déjà célèbre sous François Ier, se retrouve à la fin du xvie siècle, avec le prénom de Martial, sur quelques émaux d'un bon style. Le manuscrit de Limoges signale ce Martial comme orfévre et émailleur à la date de 1590[1]. Un triptyque d'une belle ordonnance, en émaux de couleur, qui est conservé à la *Kunstkammer* de Berlin et signé de son monogramme M. R., indique en effet qu'il florissait à cette époque. Les deux volets de ce triptyque portent les armoiries du pape Clément VIII, qui a occupé le trône pontifical de 1591 à 1605. A en juger par cette pièce, le dessin de Martial Raymond est assez correct, ses têtes surtout sont bien étudiées, mais son coloris est d'une teinte générale très pâle. Il fait emploi du paillon et de rehauts d'or. Martial Raymond.

MM. Texier, Maurice Ardent, Didier-Petit et Dussieux ont indiqué, dans les tableaux chronologiques qu'ils ont publiés, plusieurs autres émailleurs du xvie siècle dont les œuvres sont moins connues : Rechambaut, Pierre Colin, Dominique Mouret, Jehan Boisse, Mimbielle, Isaac Martin et Peguillon. Autres artistes du xvie siècle.

Nous avons ouvert la liste des émailleurs du xvie siècle par Léonard; Jean Limousin, qui passe pour son fils, doit être placé à la tête des émailleurs du xviie. Une fleur de lis, qui se trouve souvent entre les deux lettres J. L. de son monogramme, a fait supposer qu'il avait été directeur de la manufacture royale de Limoges. Ses beaux ouvrages auraient bien suffi pour le rendre digne de remplir cette fonction. Jean Limousin.

Jean Limousin florissait au commencement du xviie siècle. Le coffret de notre collection, n° 774, fait pour Anne d'Autriche, et qui ne peut être par conséquent antérieur à 1615, montre qu'à cette époque il était dans toute la force du talent. Son nom est encore porté sur les rôles des tailles de 1625[2]. Cet artiste se fait surtout remarquer par l'exquise délicatesse de ses petites figures; les arabesques, les fleurs, les oiseaux exécutés sur paillon, dont il accompagne ses compositions, sont ravissants. Un grand bassin conservé au musée

(1) M. Texier, ouvr. cité, p. 218. (2) *Idem*, p. 208.

du Louvre, représentant Esther aux pieds d'Assuérus, témoigne de son mérite dans les sujets plus élevés.

Nous pensons que c'est avec raison que Jean Limousin passe pour l'un des descendants directs du peintre de François Ier. Une pièce de notre collection semble en fournir la preuve. On se rappelle que Léonard était le nom patronymique de celui-ci, et que Limousin était seulement un surnom donné par le prince à son émailleur, pour le distinguer du Vinci. Or, nous avons dans notre collection, sous le n° 780, une salière en émail qui est bien évidemment peinte par Jean Limousin. Cette pièce est signée, non pas de son monogramme le plus habituel, J. L., mais de deux L, qui expriment le nom patronymique et le surnom de l'auteur.

H. Poncet et autres artistes du XVIIe siècle.

H. Poncet vivait, suivant toute apparence, à la même époque que Jean Limousin. Il a laissé quelques bons ouvrages.

Les recherches faites par M. Maurice Ardent[1] sur les rôles des tailles de 1624 et 1625 donnent les noms des émailleurs suivants : Antoine Lemasson, Bonin, Bernard, Antoine Terason et Léonard Limousin, qui doit être le Jean Limousin dont nous venons de parler.

Après le règne de Louis XIII, la famille des Noalher ou Noualher, dont le nom s'est transformé en celui de Nouailher, et celle des Laudin se chargent presque seules de fournir des peintres émailleurs.

Jacques Noalher.

Jacques Noalher vivait dans la première moitié du règne de Louis XIV ; il essaya d'un nouveau mode d'employer l'émail, qui consistait à modeler en relief sur le cuivre, avec une pâte d'émail blanc, des figures, des fruits, des ornements qui recevaient ensuite leur coloration de couleurs vitrifiables. Nous croyons pouvoir attribuer à cet artiste la petite tasse de notre collection, n° 783, qui donne une idée de ce genre de travail.

Pierre Noualher.

Pierre Noualher vivait à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe. On a des œuvres signées de lui avec les dates de 1686 et 1717.

D'Agincourt qui, dans son *Histoire de l'Art*, n'a pas trouvé

(1) M. MAURICE ARDENT, ouvr. cité, p. 26.

un mot à dire des Léonard, des Raymond, des Courteys, des Pape, des Pénicaud, a cité Pierre Noualher. C'est sans doute à la correction assez habituelle de son dessin que cet artiste a dû cet honneur. D'Agincourt se préoccupait plus du mérite du dessin que de l'exécution de la peinture en émail. Sous ce rapport, les émailleurs limousins de la fin du XVIIe siècle ouvrent l'ère de la décadence de cette école de Limoges qui avait jeté tant d'éclat. Sous l'influence sans doute des procédés que Toutin avait mis au jour à la fin du règne de Louis XIII, et dont nous parlerons plus loin, ils renoncent en partie à ceux de leurs devanciers, et cherchent à n'obtenir d'effets que par le pinceau ; l'emploi du paillon et d'une foule de ressources dont usaient les émailleurs du XVIe siècle est abandonné ; la correction du dessin est obtenue aux dépens du coloris, qui devient froid et sans transparence. Cependant la décadence ne se fit sentir que graduellement, et les émailleurs limousins de la fin du règne de Louis XIV produisirent encore des œuvres qui jouissent d'une grande réputation.

On peut juger par un émail de notre collection, n° 784, *Sainte Madelaine en prière*, que Pierre Noualher pouvait, tout en soignant son dessin, obtenir un coloris vigoureux

Noël Laudin l'aîné est le contemporain de Pierre Noualher. M. Texier cite les cartons d'autel conservés à l'église cathédrale de Limoges, comme étant l'une de ses plus remarquables productions. Nous avons vu au *Grüne Gewölbe* de Dresde un émail colorié, représentant un combat de cavalerie, qu'on doit regarder comme son chef-d'œuvre. Cet émail est d'une telle pureté de dessin et d'une finesse de coloris si parfaite, qu'on le croirait peint sur or et sorti de l'école de Toutin. Un émail de notre collection, n° 785, l'*Assomption de la Vierge*, peint en émaux de couleur, donne une idée satisfaisante du talent de Noël Laudin ; mais à côté de cette production, six soucoupes, n°s 786 et 787, montrent à quel point le besoin de fournir des objets de pacotille avait déjà fait dégénérer l'art de l'émaillerie à Limoges. Les sujets sont peints de très légères couleurs à peine ombrées, sur un fond blanc ; on dirait d'une image enluminée, et jamais, sans la si- Noël Laudin.

gnature, on ne pourrait supposer que la même main a produit l'*Assomption de la Vierge* et les tristes coloriages de ces soucoupes. Il est à croire qu'en peignant lui-même des œuvres de choix, Noël Laudin avait un atelier où des ouvriers fabriquaient à la douzaine des ustensiles domestiques. Cette spéculation pouvait être avantageuse, mais Noël Laudin, dans l'intérêt de sa réputation, n'aurait pas dû signer des œuvres indignes de lui.

J. Laudin.

Joseph Laudin, dont le monogramme est J. L., est un peintre émailleur des plus féconds, qui a dû travailler longtemps. On voit au Louvre un bel émail signé de lui, qui porte la date de 1693. Cet artiste excelle surtout dans les grisailles.

Derniers artistes de l'école de Limoges.

On cite encore parmi les émailleurs du XVIIe siècle : Baptiste Noualher, Valérie Laudin, Poillevet, Chousy, Lydon et quelques autres dont les ouvrages sont peu connus.

Nous devons ajouter à ces noms celui de L. de Sandrart, qui a signé l'émail, avec la date de 1710, conservé à Berlin. Par son style, cet artiste appartiendrait plutôt à l'école du XVIe siècle qu'à celle de la fin du XVIIe.

Après le règne de Louis XIV, l'école de Limoges est en complète décadence. Les descendants des premiers Noualher, Jean-Baptiste, Bernard, Jean et Joseph, ne sont plus que des ouvriers ignorants, connaissant à peine les premiers éléments du dessin. On cite encore cependant un portrait de Turgot, qui n'est pas sans mérite, peint en 1770 par un Noualher. En général un trait incertain et fortement accusé, obtenu en décalquant des gravures, et un coloriage grossier caractérisent la plupart des œuvres de la dernière époque de l'art limousin.

Nouveaux procédés de Jean Toutin.

La décadence qui commença à se faire sentir dans l'école de Limoges, vers la fin du règne de Louis XIII, doit être attribuée, en grande partie, au développement que reçut alors un nouveau mode d'application de l'émail à la peinture, dont il nous reste à parler. En 1632, un orfèvre de Châteaudun, Jean Toutin, qui était fort habile dans l'art d'employer les émaux translucides, parvint à trouver une gamme de couleurs vitrifiables opaques qui, étendues sur un fond très léger d'émail d'une seule couleur, auquel une plaque d'or servait d'excipient,

se parfondaient au feu sans s'altérer. A l'aide de ces couleurs opaques, il n'était plus nécessaire, pour obtenir des ombres, de recourir à l'enduit d'émail noir sur lequel peignaient les émailleurs limousins. Les couleurs opaques de Toutin étaient appliquées sur le fond d'émail, comme les couleurs à l'eau sur le vélin et sur l'ivoire dans la peinture en miniature.

On a eu tort cependant de regarder Toutin comme l'inventeur de la peinture en couleurs vitrifiables sur fond d'émail. Nous avons vu que Léonard avait essayé plusieurs fois de peindre sur fond d'émail blanc, avec des couleurs d'émail, mais les émaux colorés des peintres limousins se prêtaient peu à ce genre de travail; sous leur pinceau les œuvres de cette manière ont l'aspect d'une peinture légère sur faïence, qui est loin de valoir le chaud coloris résultant des procédés ordinaires de l'école de Limoges du XVI[e] siècle; aussi Léonard eut-il peu d'imitateurs, et lui-même ne fit qu'un petit nombre d'ouvrages de cette sorte. La découverte de Toutin consiste donc uniquement dans la préparation des diverses couleurs opaques et dans l'emploi de l'or pour excipient du fond léger d'émail sur lequel il peignait.

Toutin appliqua ses procédés à la peinture des portraits en miniature, et il s'associa pour cela à Isaac Gribelin, peintre de portraits au pastel, qui jouissait d'une réputation méritée. Isaac Gribelin.

Bientôt ils communiquèrent leurs procédés à d'autres artistes, et eurent un grand nombre d'élèves. Le premier qui se distingua fut Dubié, orfévre auquel le roi, à cause de son talent, avait donné un logement au Louvre. Dubié.

Morlière, d'Orléans, qui travaillait à Blois, se mit à peindre des bagues et des boîtes de montre, qui devinrent fort en vogue. Il eut pour élève Robert Vauquer de Blois, habile dessinateur, qui surpassa son maître par la beauté de son coloris. Vauquer mourut en 1670. Morlière. Robert Vauquer.

Pierre Chartier, aussi de Blois, peignait les fleurs avec succès. Chartier.

L'artiste qui brilla par-dessus tous les autres dans ce nouveau genre de peinture fut Petitot, né à Genève en 1607. Destiné à l'état de joaillier, il travaillait dans l'atelier de Bor- Petitot et Bordier.

dier, où il était principalement chargé de préparer les émaux. Il sut leur donner des couleurs si éclatantes, que Bordier lui conseilla de se livrer exclusivement à la peinture en émail. Ces deux artistes associèrent leur talent; ils se rendirent en Italie, et là, tout en s'appliquant au dessin, ils fréquentèrent les plus habiles chimistes de ce pays, et en reçurent d'utiles leçons pour la préparation des couleurs d'émail. Étant allés s'établir en Angleterre, ils prirent aussi des conseils de Mayerne, habile chimiste et premier médecin de Charles Ier. Ce monarque les prit en affection, et leur fit exécuter de nombreux travaux.

Dans cette association des deux artistes, chacun avait sa tâche : Petitot peignait les figures et les carnations; Bordier, les cheveux, les draperies et les fonds. A la mort de Charles Ier, en 1649, ils vinrent en France, où Louis XIV leur fit un grand accueil. Tous les personnages célèbres de l'époque voulurent avoir leur portrait peint par eux. On peut voir au musée du Louvre, dans l'une des salles consacrées à l'exposition des dessins, un cadre renfermant un grand nombre de portraits dus à l'habile pinceau de ces artistes.

A la révocation de l'édit de Nantes, Petitot, qui appartenait à la religion réformée, voulut quitter la France, et se retira à Genève, où il mourut en 1691. Bordier était mort l'année précédente.

Autres artistes français.

Un grand nombre d'artistes français se livrèrent à ce genre de peinture en émail; il serait beaucoup trop long de les nommer tous, et il suffira de faire connaître les plus fameux : Prieur, dont le nom nous est révélé par sa signature sur un beau portrait, conservé à la *Kunstkammer* de Berlin, portant la date de 1645; Louis Du Guernier, mort en 1659; Louis de Châtillon, qui travaillait à la fin du règne de Louis XIV et sous la régence : il mourut en 1734; Charles Boit, Suédois de naissance, élu en 1717 membre de l'académie de peinture; J. Leblanc, dont le musée du Louvre conserve un émail assez grand, représentant une pauvre femme avec quatre enfants, daté de 1718; Jacques-Philippe Ferrand, mort en 1732; enfin Rouquet, Liotard et Durand, qui travaillaient vers 1750, et s'efforçaient

de soutenir la peinture en émail, déjà presque abandonnée.

Peintres sur émail étrangers à la France.

Le nouveau mode de peinture en émail se répandit bientôt hors de France. Parmi les artistes étrangers qui cultivèrent ce genre, nous citerons comme les plus célèbres Touron et Mlle Terroux, Genevois, élèves de Petitot; Georg Strauch, de Nuremberg, dont la *Kunstkammer* de Berlin possède un bel émail représentant la Paix qui embrasse la Justice; Georg-Friederich Dinglinger, peintre d'Auguste le Fort, électeur de Saxe, qui s'était formé en France; Blesendorf, mort en 1706, qui le premier peignit sur émail à Berlin, et dont la *Kunstkammer* conserve un beau portrait de la reine Charlotte; les deux frères Peter et Amicus Huault : ils travaillaient à Berlin sous le règne de Frederich Ier; la même collection possède un émail de ces artistes, la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après le tableau de Lebrun; leur nom tout français et le sujet de leur émail annonce assez qu'ils appartenaient à la France; Ismaël Mengs, mort en 1764, père du célèbre peintre Raphaël Mengs, qui lui-même a peint quelques émaux; une madone et un *Ecce Homo* de sa main se trouvent au *Grüne Gewölbe* de Dresde; enfin Zing et Meytens, tous deux Suédois, morts en 1770.

Abandon de la peinture en émail.

La peinture en émail, réduite, dans le système de Toutin, à ne produire que des miniatures, et ne pouvant s'appliquer qu'à des œuvres de petite proportion, ne devait pas fournir une longue carrière. Vers le milieu du dernier siècle elle était presque abandonnée. Quelques artistes isolés se livrèrent encore cependant avec succès à ce genre de peinture. Louis XVI chercha à le faire revivre en chargeant, en 1785, Weiller, l'un des meilleurs artistes émailleurs de cette époque, de peindre les portraits de plusieurs hommes célèbres, qui furent exposés au Louvre en 1787.

On verra dans notre collection quelques émaux des émailleurs de Blois et de Châteaudun, de l'école de Toutin; des portraits sur émail de l'époque de Louis XIV, et plusieurs émaux de la fin du règne de Louis XV et du temps de Louis XVI, qui sont remarquables par un bon dessin, une grande finesse de touche et un beau coloris.

Ainsi l'histoire entière de la peinture en émail, depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du dernier siècle, est développée dans notre collection par une série de monuments qui ne laisse aucune lacune, et fait connaître les tranformations diverses de cet art.

Sous l'Empire et sous la Restauration, quelques artistes se sont encore occupés de la peinture en émail sur or; mais à notre époque, où l'on veut par-dessus tout des jouissances qui ne se fassent pas attendre et qui soient peu coûteuses, ce genre de peinture ne peut avoir aucun succès. C'est en donnant à la peinture en émail une plus large direction que l'on parviendra à réveiller cet art tout français, qui, dans des applications diverses, a déjà jeté tant d'éclat durant le moyen âge et à l'époque de la renaissance.

DAMASQUINERIE.

Procédés de la damasquinerie.

L'art de damasquiner consiste à rendre un dessin par des filets d'or ou d'argent appliqués sur un métal moins brillant, comme le fer ou le bronze, qui sert de fond. On rencontre aussi des damasquines exécutées sur or avec de l'argent, ou sur argent avec de l'or.

On procédait de deux manières, suivant qu'il s'agissait de damasquiner le fer ou un métal moins dur. Dans le premier cas, on couvrait d'une taille très fine, analogue à celle des limes les plus délicates, toute la superficie de la plaque de fer qui devait recevoir des dessins de damasquinure; puis sur ce champ intaillé l'artiste exprimait le dessin qu'il voulait reproduire par des fils d'or ou d'argent qu'il y fixait à l'aide d'une forte pression ou du marteau. Les dessins étant ainsi posés, la pièce entière était polie avec un brunissoir ou un instrument du même genre, qui, en fixant plus solidement l'or ou l'argent, écrasait les tailles du champ et lui rendait son poli primitif. Le travail de damasquinure équivalait, dans cette première manière, à une broderie plate.

On exécutait aussi, par un procédé analogue, une damasquinure en relief, dont on peut voir un beau spécimen sur une armure de Henri II dans le cabinet des médailles à la Bibliothèque royale. La manière de procéder était alors différente : les traits du dessin étaient gravés en creux sur le fer, et le fond du trait, obtenu par le burin, était seul intaillé en forme de lime; les fils d'or ou d'argent étaient fixés dans l'intaille par la pression.

S'il s'agissait de damasquiner des métaux d'une dureté moindre que le fer, comme le bronze, par exemple, le métal du fond était légèrement champlevé dans la forme extérieure de la figure que l'artiste voulait rendre; une mince feuille d'or ou d'argent était appliquée sur cette partie champlevée et y était fixée par le rabat du métal du fond sur son contour. Sur la feuille d'or ou d'argent ainsi incrustée au niveau du nu du bronze, l'artiste pouvait ensuite exécuter les détails intérieurs du dessin des figures, soit avec des ciselets ou des burins, soit en estampant la pièce avec des poinçons gravés.

Les anciens pratiquaient avec succès la damasquinerie. Ils en attribuaient l'invention à Glaucus de Chios. La fameuse table *Isiaque*, qui fut retrouvée chez un serrurier, après le sac de Rome, en 1527, était rehaussée d'une riche damasquinure, qui montre que les Égyptiens excellaient dans ce genre de travail[1].

De la damasquinerie au moyen âge.

La damasquinerie a été également en usage au moyen âge; néanmoins la rareté des monuments de damasquine de cette époque semble établir que les peuples de l'Occident ne savaient pas alors enrichir de damasquinures leurs travaux de fer ou d'airain. Les peuples du Levant, au contraire, s'étaient acquis une grande réputation dans cet art, et le nom de *damasquinerie* lui est venu de ce que les habitants de Damas y ont principalement réussi.

Nous savons, en effet, que les fameuses portes de bronze de la basilique de Saint-Paul hors les murs, à Rome, dont les nom-

(1) La table Isiaque tirait son nom de la déesse Isis qui s'y trouvait représentée. MONTFAUCON, t. II, 2e part., l. II, ch. I-III. — DE CAYLUS, *Recueil d'antiq.*, t. VII, pl. XII.

breux sujets étaient rendus par une riche damasquinure, avaient été faites en 1070 à Constantinople[1]. Théophile qui, dans sa *Diversarum artium schedula*, a traité d'un si grand nombre des arts d'ornementation, ne parle pas des procédés de la damasquinerie dans les parties de son ouvrage qui sont parvenues jusqu'à nous ; dans sa préface, c'est aux Arabes qu'il donne la prééminence dans l'art de décorer les métaux[2].

Nous serions disposé à croire que les procédés de la damasquinerie furent apportés en Italie, avec ceux de beaucoup d'autres arts industriels, au commencement du XVe siècle ; car on voit cet art s'y développer, et la damasquinure est appliquée dès cette époque à une foule d'objets les plus divers. Ce sont surtout les artisans travaillant le fer qui s'emparèrent de ce genre de décoration. Ils s'en servirent principalement pour enrichir d'élégantes arabesques les armures de fer des hommes et des chevaux, les boucliers, les poignées et les fourreaux des épées[3]. Au XVIe siècle cet art était arrivé à son plus haut degré de perfection. On fit alors des coffrets, des tables, des cabinets, des toilettes en fer, dans les formes les plus élégantes, avec des ornements, des arabesques et des sujets damasquinés. Venise et surtout Milan se distinguèrent dans ce travail. Il faut compter parmi les plus fameux artistes vénitiens du commencement du XVIe siècle Paolo, qui reçut le surnom d'Azzimino, à cause de sa grande réputation dans la damasquinerie, laquelle, en Italie, reçoit souvent le nom de *lavoro all' azzimina*[4], parce qu'on l'employait principalement à l'ornementation des armures. Leonardo Fioravanti[5] fait mention de Paolo Rizzo, orfévre vénitien, qui avait inventé de charmantes damasquines.

Au XVIe siècle.

Milan, à la même époque, eut des damasquineurs non moins

(1) D'AGINCOURT, *Sculpt.*, t. II, p. 48, et t. III, p. 14.

(2) « *Quam si diligentius perscruteris, illic invenies.... quidquid ductili, vel fusili, vel interrasili opere distinguit Arabia.* »

(3) VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, etc., introduzione, cap.* XXXIV. *Edit. Livorno,* 1767.

(4) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 437.

(5) *Lo Specchio di scienza universale.*

distingués : Giovanni-Pietro Figino, Bartholomeo Piatti, Francesco Pellizzone et Martino Ghinello. A ces noms il faut ajouter ceux d'artistes qui enrichirent de damasquinures les produits de leur industrie : l'orfévre Carlo Sovico ; Ferrante Bellino et Pompeo Turcone, artisans en fer ; Giovanni Ambrogio, tourneur d'un grand mérite ; Filippo Negroli, armurier fameux, que Vasari cite comme le plus habile ciseleur-damasquineur de son temps ; Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les Farnèse, et Romero, qui en fabriqua de toute beauté pour Alfonse d'Este, IIe du nom, duc de Ferrare. Benvenuto Cellini, cet artiste universel, s'exerça dans sa jeunesse à faire des damasquines ; il nous l'apprend dans ses curieux Mémoires, ajoutant que les Lombards, les Toscans et les Romains pratiquaient à cette époque (vers 1524) ce genre de travail ; les Lombards excellaient à reproduire les feuillages du lierre et de la vigne vierge, les Toscans et les Romains à copier les feuilles de l'acanthe avec ses rejetons et ses fleurs, parmi lesquels ils entremêlaient des oiseaux et de petits animaux[1].

La damasquinerie commença à être pratiquée en France dans la seconde moitié du XVIe siècle. Cet art comptait plusieurs artistes très habiles sous le règne de Henri IV. Cursinet, fourbisseur à Paris, se fit dans cet art une grande réputation, tant par la pureté de ses dessins que par sa belle manière d'appliquer l'or et de ciseler en relief par-dessus[2].

La collection possède plusieurs pièces très précieuses en fer damasquiné. Le chanfrein de l'armure de Ferdinand d'Autriche, no 1392, est un des plus beaux spécimens de l'application de damasquinures aux armes de guerre. La toilette no 820 et le cabinet no 821 sont les monuments les plus admirables qui subsistent aujourd'hui de la damasquinerie.

(1) *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui Medesimo. Ed. Firenze*, 1830, p. 63.

(2) *L'École de la miniature, avec la méthode pour étudier l'art de la damasquinerie.* Paris, 1766, p. 176.

ART DU LAPIDAIRE.

Les peuples anciens et modernes qui ont cultivé les arts ont toujours montré beaucoup de goût pour les coupes et les vases façonnés avec les belles matières minérales que fournit la nature. Lorsque ces sortes de vases sont enrichis de figures et de sujets, ils appartiennent à la sculpture ou à la glyptique, suivant qu'ils sont taillés dans une pierre tendre ou dans une pierre dure; mais lorsque l'artiste a seulement donné le modèle de la forme, que l'ouvrier a taillé la pierre, et que l'œuvre tire son importance plutôt de la valeur de la matière et de la difficulté de la travailler que de l'art, il nous a semblé que, dans ces conditions, les vases devaient constituer une classe à part dans l'industrie artistique. Nous avons donc réuni tous ceux qui appartiennent à la collection pour en faire la description sous ce titre : *Art du lapidaire*. Nous les avons divisés en deux catégories : la première comprend les vases en matières précieuses[1] : la seconde ceux qui sont en marbre et autres matières tendres; le travail étant différent, suivant la nature de la pierre, et les artisans qui l'exécutent n'étant pas les mêmes, il fallait établir cette distinction.

Les pierres siliceuses et quartzeuses transparentes, telles que les gemmes et le cristal de roche; demi-transparentes, telles que la prase, l'opale, le girasol, l'agate, la calcédoine, la sardoine, la sardonyx, la cornaline; opaques, telles que les différentes sortes de jaspe, ont été les plus recherchées pour la confection des vases. Le lapis-lazuli, quoique faisant partie des pierres argileuses, a été également très en vogue, et peut être classé parmi les pierres dures, puisqu'il fait feu sous le

(1) Quelques-uns des vases de la collection en cristal de roche sont enrichis de gravures en creux; ils auraient pu, comme le bel oiseau, nº 824, figurer honorablement dans les travaux de la glyptique. Nous les avons classés avec les autres vases, afin de réunir ensemble tous les monuments de cette nature.

briquet. Le marbre et les roches ont aussi fourni de très beaux produits.

Les Romains, qui déployaient une grande magnificence et beaucoup de profusion dans leur goût pour les vases, recherchaient tout particulièrement ceux en matières rares, qu'ils préféraient souvent aux vases d'or et d'argent. Ce que l'on trouve dans les anciens auteurs, sur le nombre des vases et des coupes de cette espèce qui existaient à Rome, paraîtrait incroyable, si l'on ne savait en même temps par eux que ces vases avaient été enlevés des provinces conquises et principalement de l'Asie. Pompée, qui s'était emparé des trésors de Mithridate, avait apporté à Rome et consacré dans le temple de la Fortune la collection de vases de ce grand prince. Pline, en rapportant ce fait, dit que Pompée fut le premier qui fit connaître aux Romains les vases *murrhins*. Bien que les antiquaires ne soient pas d'accord sur la matière de ces vases, l'opinion la plus générale est qu'ils étaient taillés dans la sardonyx.

Quelques-uns de ces précieux objets ont été conservés durant le moyen âge, et il y a lieu de croire que ceux auxquels on donnait à cette époque le nom de vases de *madre* n'étaient autres que des vases murrhins de l'antiquité[1]. On trouve assez souvent de ces vases de madre catalogués dans les inventaires du XIVe siècle. Ils sont en général enrichis de montures en or et en argent ciselées et émaillées, qui témoignent du prix qu'on attachait alors à ces pièces antiques. Ainsi nous lisons dans l'inventaire de Charles V[2], au fol. 85 : « Une couppe « de madre garnye d'or dont en la pate du pié, qui est en façon « de rose, sont six ymages enlevez et au pommel six roys, et « est tout ledit pié à jour : c'est assavoir fleurs de lys, troys « balaiz et six grosses perles, etc. » Plus loin, au fol. 203 : « Ung hanap de madre à oreilles de soy mêmes sans nulle « garnyson. » On avait compris que ce vase tirait sa plus

(1) Du Cange, *Glossarium ad scrip. med. et inf. lat.*, à ce mot. — Roquefort, *Glossaire de la langue romane*.

(2) Ms. Bibl. roy., nº 8356.

grande valeur de ses anses prises dans la masse : aussi ne fut-il pas monté comme le premier que nous avons cité.

On rencontre encore dans les anciens inventaires quelques vases en cristal, en agate, en jaspe qui devaient être antiques. Plusieurs avaient été appropriés aux usages du culte, et formaient des calices et des burettes, dont les montures, en or ciselé, étaient rehaussées de pierres fines et de perles [1].

Néanmoins les vases taillés dans des matières dures ne se rencontrent qu'en très petit nombre, même dans le trésor des rois et des plus somptueuses abbayes ; ce qui prouve encore, comme nous l'avons dit en parlant de la glyptique, que l'art de tailler les pierres dures et de les graver n'était pas pratiqué en Europe durant le moyen âge, si ce n'est à Constantinople. Le trésor de l'église Saint-Marc à Venise est très riche en matières dures, que les Vénitiens ont rapportées de la ville impériale, après s'en être emparés en 1204. Elles sont plutôt remarquables par leur volume considérable que par la beauté de leurs formes.

Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, qu'ils y eurent importé les procédés de la glyptique, et que des artistes du plus grand mérite se furent élevés presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art, on s'occupa de nouveau de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du XVIe siècle ces vases jouissaient d'une faveur extraordinaire ; les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal pour Clément VII, qui en donna une partie à différents princes, et le surplus à l'église San-Lorenzo de Florence [2]. Jacopo da Trezzo en produisit aussi de très beaux [3]. Gasparo et Girolamo Misseroni de Milan, élèves de ce célèbre graveur, fai-

(1) FELIBIEN, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis.* Paris, 1706, p. 541 et suivantes.

(2) VASARI, *Vie de Valerio Vicentino et autres graveurs en camées.*

(3) *Idem*, vie des mêmes artistes.

saient aussi des vases très recherchés ; Vasari en mentionne particulièrement deux qui leur avaient été commandés par le duc Cosme ; l'un était taillé dans un morceau de lapis, l'autre dans un morceau d'héliotrope d'un grandeur prodigieuse. La famille Misseroni compte encore parmi ses membres d'autres lapidaires renommés : Ambrogio, Ottavio et Giulio.

Les frères Sarrachi travaillaient le cristal pour en faire des vases en forme de galère, dont la mâture et l'armement étaient en or[1].

Le cabinet des gemmes de la galerie de Florence conserve un nombre prodigieux de beaux vases sortis de la main des premiers artistes de l'Italie.

François Ier et Henri II avaient un goût décidé pour ces riches matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable. L'inventaire fait sous François II, le 15 janvier 1560[2], *des joyaulx d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*, constate l'existence d'un très grand nombre de vases et de coupes de toutes sortes en agate, en calcédoine, en prime d'émeraude, en lapis, en jaspe, en cristal et autres matières précieuses ; le musée du Louvre a conservé plusieurs des beaux vases qui proviennent du trésor de ces princes.

On voit aussi de fort belles matières travaillées et richement montées dans le Trésor impérial de Vienne et dans la *Chambre du trésor* du roi de Bavière. Le *Grüne Gewölbe* de Dresde contient une foule d'objets de ce genre, et surtout de beaux cristaux de roche des artistes milanais.

Ces productions de l'art du lapidaire étaient si estimées au XVIe siècle et au commencement du XVIIe, que l'on en confiait les montures aux plus habiles orfévres. Parmi les pièces précieuses du cabinet des gemmes de Florence, on voit une coupe de lapis-lazuli dont les trois anses en or émaillé, enrichies de diamants, sont dues au talent de Benvenuto Cellini, et un vase en cristal de roche dont le couvercle d'or a été ci-

(1) CICOGNARA, *Storia della scult.*, t. II, p. 412 et 413.
(2) Ms. Bibl. roy., nº 9501, Lancel.

selé et émaillé par ce grand artiste. Plusieurs des vases de la collection du Louvre sont aussi montés avec beaucoup de luxe et de goût.

La taille des vases en pierres dures suivit le sort de la glyptique, et fut à peu près abandonnée au XVIIe siècle; mais lorsque le goût pour les camées et les intailles eut reparu avec les bons graveurs du XVIIIe, les artistes de second ordre s'adonnèrent de nouveau à ce genre de travail. De jolis ouvrages sortirent de leurs mains; mais on ne vit plus paraître de pièces d'une dimension considérable en agate, en lapis, en jaspe, en cristal, comme celles qui avaient fait la gloire des artistes italiens du XVIe siècle.

La collection possède quelques pièces en matières dures de cette époque qui mériteraient de prendre place à côté des beaux vases de Florence et du Louvre. Tels sont l'oiseau en cristal, n° 824, et la belle coupe en lapis-lazuli, n° 826. Cette coupe pourrait bien être celle qui appartenait à Henri II, et qui est ainsi désignée dans son inventaire, n° 292 : « Un « vase de lapis avec son couvescle godronné, garny d'or, où « il y a une petite femme dessus, estimé 200 écuz. » Cette description s'applique parfaitement à la coupe que nous possédons.

ORFÉVRERIE.

On entend aujourd'hui par orfévrerie l'art de travailler l'or et l'argent. Nos orfévres modernes ne daigneraient pas toucher à des matières moins précieuses; mais au moyen âge et même au temps de la renaissance, où les riches métaux n'étaient pas aussi abondants, les orfévres travaillaient le cuivre et d'autres métaux encore à l'égal de l'or et de l'argent. Les monuments que conserve notre collection se rattachant pour la plupart à ces deux époques, nous avons dû comprendre dans nos descriptions, sous le titre d'orfévrerie, non-seulement les statuettes, les bas-reliefs, les vases et les bijoux d'or et

d'argent, mais encore ces châsses, ces reliquaires, ces ustensiles mobiliers en cuivre ciselé et doré, rehaussés de pierreries et d'émaux, ces étains de Briot, d'un fini merveilleux, tous ces objets enfin qui de leur temps appartenaient à l'orfévrerie.

Destruction des objets d'orfévrerie du moyen âge.

On ne devrait jamais écrire l'histoire d'un art qu'en présence des monuments qu'il a produits; mais il est impossible de se soumettre à ce principe dans l'histoire de l'orfévrerie des époques reculées. La richesse de la matière a causé la perte d'une foule de trésors artistiques, et bien peu de pièces d'orfévrerie ont pu échapper à travers tant de siècles aux besoins, à l'ignorante cupidité, aux désordres sans cesse renaissants. La mode, cette déesse du changement dont le culte destructeur est de toutes les époques, a contribué plus encore que toutes ces misères à l'anéantissement des plus beaux objets d'orfévrerie. Sa fureur n'a rien respecté, pas même les choses saintes; nous en citerons seulement trois exemples entre mille.

En 888, le comte Eudes, qui venait d'être proclamé roi, avait offert à l'abbaye Saint-Germain des Prés une châsse magnifique couverte de lames d'or et de pierres précieuses, pour remercier le ciel de ce qu'il était parvenu à repousser les attaques des farouches Normands. Cette châsse reçut les reliques de saint Germain, à l'intercession duquel les Parisiens attribuaient leur délivrance. Ce monument était donc respectable à plus d'un titre; cependant en 1408, l'abbé Guillaume, voulant avoir une châsse nouvelle dans le goût de son temps, le livra au creuset de trois fameux orfévres, dont l'œuvre, quelque belle qu'elle fût, ne pouvait remplacer l'ex-voto du roi Eudes. Non content de ce premier acte de vandalisme, ce même abbé novateur fit fondre un devant d'autel fort riche qu'un de ses prédécesseurs avait donné à l'abbaye en 1236[1].

Le XIII[e] siècle, au surplus, dont les œuvres se trouvaient détruites par l'abbé Guillaume, avait donné à celui-ci l'exemple

(1) DOM BOUILLARD, *Hist. de l'abbaye de Saint-Germain des Prés.* Paris, 1734, p. 59, 166 et 167.

de la destruction. Sous saint Louis, la châsse de sainte Geneviève, exécutée par saint Éloi, avait été fondue et renouvelée[1]. Le XVIe siècle marcha hardiment sur les traces de l'abbé de Saint-Germain des Prés : Louis XI, pour témoigner à saint Martin sa reconnaissance de la mort de Charles le Téméraire, avait fait renfermer le tombeau du saint dans un treillis d'argent d'un travail exquis ; en 1522, François Ier fit fondre ce bel ouvrage.

Ainsi, lorsque nous voyons chacun des siècles du moyen âge détruire, comme à l'envi, les monuments les plus respectés, sans autre motif que celui de se procurer des objets nouveaux, cessons d'accuser uniquement de la destruction des trésors de l'orfévrerie les protestants du XVIe siècle, aveuglés par le fanatisme religieux, Louis XIV et les républicains de 1792, poussés par la nécessité de pourvoir à la défense de la patrie.

Quelles que soient les causes de l'anéantissement des productions de l'orfévrerie, il est malheureusement trop constant qu'il n'en reste à peu près rien des premiers siècles du moyen âge, et que les monuments postérieurs au Xe siècle, d'ailleurs en petit nombre, qui ont échappé à la destruction, sont dispersés un à un, pour ainsi dire. Il en résulte que, même après avoir visité toutes les collections de l'Europe et les trésors de ses principales églises, on se trouve presque réduit, pour tracer une esquisse même imparfaite de l'histoire de l'orfévrerie, aux généralités que procurent des textes souvent obscurs et quelques descriptions incomplètes.

De l'orfévrerie du IVe au VIIIe siècle.

L'art de l'orfévrerie était fort estimé dans l'antiquité, comme on peut en juger et par les écrits des auteurs anciens, et par les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous[2]. Le triomphe de la religion chrétienne, sous Constantin, lui imprima un nouvel essor. On sait en effet, par le *Liber pontifi-*

(1) L'abbé TEXIER, ouvr. cité, p. 45.

(2) La collection étant fort riche en bijoux, nous avons conservé, par exception, quelques pièces antiques, comme terme de comparaison avec les bijoux du XVIe siècle. Elles sont cataloguées du n° 972 au n° 978.

calis d'Anastase le Bibliothécaire, qu'avant de transporter en Orient le siége de l'empire, Constantin, sous les inspirations de saint Sylvestre, dota les églises de Rome de présents magnifiques. Ce furent des croix d'or du poids de trois cents livres, des patènes d'or d'une dimension considérable, des calices d'or et d'argent, des burettes pour le vin de l'offertoire, des lampes et des lustres de différentes formes enrichis de figures d'animaux, des fonts baptismaux, des devants d'autel, des encensoirs et jusqu'à des statues d'or et d'argent.

Les papes, successeurs de saint Sylvestre, continuèrent à enrichir les églises de Rome de dons précieux en orfévrerie, à toutes les époques où les troubles et les guerres qui agitèrent l'Italie ne leur interdirent pas de le faire. Le pape Symmaque (498 † 514) fut celui de tous, depuis saint Sylvestre, qui fit fabriquer les pièces d'orfévrerie les plus précieuses. Suivant le relevé que d'Agincourt a eu la patience d'en faire[1] sur le *Liber pontificalis* d'Anastase, elles se seraient élevées au poids de cent trente livres d'or et de mille sept cents livres d'argent.

Cependant Constantin avait appelé à Constantinople les artistes les plus habiles; ils s'y succédèrent, et ce fut dans cette ville, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, que les arts de luxe prirent le plus grand développement. Le goût pour l'orfévrerie y devint une passion générale, et la décoration des temples cessa d'être le but exclusif des productions de cet art. Les palais des grands rivalisèrent de magnificence avec les églises; une prodigieuse quantité de vases d'or et d'argent vinrent décorer leurs fastueuses demeures[2], et les femmes étalèrent dans leurs bijoux un luxe inouï. « Toute « notre admiration est aujourd'hui réservée pour les orfévres « et pour les tisserands, » s'écriait saint Jean-Chrysostôme, dans sa chaire de Constantinople, en tonnant contre l'orgueil et le luxe des grands[3]; et, peu après, le saint patriarche, ayant osé élever ses censures jusqu'à l'impératrice Eudoxie, payait de sa vie la liberté de ses paroles.

(1) *Hist. de l'Art*, t. I, p. 99.

(2) PRUDENTIUS, Περὶ Στεφάνων, *Præf.* 13.

(3) S. CHRYSOST., *In Joan. homil.* LXIX, *aliàs* LXVIII.

Ce n'était pas seulement à Constantinople et à Rome que l'orfévrerie était alors florissante. La Gaule, malgré l'invasion des Francs, avait conservé les habitudes de luxe de la civilisation gallo-romaine, et les premières églises édifiées dans notre pays par les apôtres qui y avaient prêché la doctrine du Christ s'enrichirent bientôt de vases d'or et d'argent. Un document fort curieux, le testament de Perpetuus, évêque de Tours (✝ vers 474), nous en fournit la preuve : « A « toi, frère et évêque, très cher Eufronius, dit le saint prélat, « je donne et lègue mon reliquaire d'argent. J'entends celui « que j'avais coutume de porter sur moi ; car le reliquaire « d'or, qui est dans mon trésor, les deux calices d'or et la « croix d'or fabriquée par Mabuinus, je les donne et lègue à « mon église[1]. » Inscrivons donc Mabuinus en tête de la liste des orfévres français.

Il ne reste, au surplus, que bien peu de chose de l'orfévrerie des premiers siècles du moyen âge. Les seules pièces qui aient survécu sont trois ou quatre vases en argent, conservés dans le *Museum christianum* de la bibliothèque vaticane, qui ont dû servir de burettes[2] ; un coffre de toilette en argent ciselé, découvert en 1793 à Rome sur le mont Esquilin, dont d'Agincourt a donné la gravure[3] et que Visconti a décrit[4]; l'épée avec quelques ornements de manteau trouvés dans le tombeau de Childéric Les vases d'argent ont beaucoup d'analogie avec ceux que les païens employaient à leurs libations, et le coffret de toilette est empreint des inspirations de l'antiquité. S'il est permis de juger l'orfévrerie de ces premières époques d'après ce petit nombre de spécimens, on conclura que les orfévres chrétiens n'avaient point encore de style qui leur fût propre, et qu'ils suivaient, comme les sculpteurs, les errements de

(1) *Testamentum Perpetui Turonis episcopi. Apud* D'ACHERY, *Spicil.*, t. V, p. 106, ed. in-4°.

(2) D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 106.

(3) *Hist. de l'Art, Sculpt.*, pl. 9.

(4) *Lettera di Ennio Quirino Visconti su di una antica argenteria. Roma*, 1793.

l'art antique. Quant à l'épée de Childéric, nous avons déjà dit que nous la supposons d'origine byzantine.

La destruction de l'empire romain sous les coups d'Odoacre en 476, l'invasion des Goths, les guerres de Bélisaire et de Narsès, l'établissement des Lombards et les agitations qui se manifestèrent sans cesse pendant leur domination en Italie, ne laissèrent que peu d'instants de repos à ce pays durant les ve, vi^e^, viie et viiie siècles. Cependant, bien que l'orfévrerie, plus qu'aucun autre des arts industriels, paraisse ne pouvoir se développer que dans des temps de tranquillité, elle ne cessa pas d'être cultivée même par les barbares. Les seuls monuments de l'orfévrerie de cette époque qui soient parvenus jusqu'à nous proviennent en effet des dons faits par Théodelinde († 616), reine des Lombards, à la basilique de Monza, où ils sont encore conservés. Ils consistent en une riche boîte renfermant un choix d'évangiles, une couverture d'évangéliaire ornée de pierres de couleur et la célèbre couronne de fer qui servait au sacre des rois d'Italie. Cette couronne tire son nom d'un cercle en fer qui est incrusté dans la partie interne, et qu'on suppose avoir été forgé avec l'un des clous qui attacha le Christ à la croix; elle se compose d'une sorte de carcan à articulation en or, de 7 à 8 centimètres environ de largeur, chargé de saphirs, d'émeraudes, de rubis et d'autres pierres fines cabochons, entremêlées de fleurons d'or[1]. A part l'ancienneté, elle n'a d'autre mérite que la richesse des matières dont elle est formée, et ne peut nous révéler le talent artistique des orfévres lombards ou italiens de la fin du vi^e^ siècle. La réputation de ces artisans était fondée principalement sur la couronne d'Agilulphe, qui était enrichie de quinze figures d'or : le Christ entre deux anges et les douze apôtres. Malheureusement ce magnifique bijou, qui avait paru digne d'être apporté à Paris en 1799 après la conquête de l'Italie, fut volé en 1804 dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale et fondu par le receleur du vol. Il faut dire cependant que les bijoux de Monza ont été restaurés et même refaits en partie au

(1) Elle a été publiée par M. Du Sommerard, *Album*, 10e série, pl. XIV.

XIV[e] siècle par Antellotto Braccioforte, célèbre orfévre de ce temps [1], en sorte qu'il est à croire que les figurines d'or de la couronne d'Agilulphe provenaient plutôt de la main d'Antellotto que de celle des orfévres lombards.

A la fin du VI[e] siècle la France, de son côté, continuait à pratiquer avec succès l'art de l'orfévrerie, et Limoges paraît avoir été le centre principal de cette industrie. C'est dans cette ville que florissait Abbon, orfévre et monétaire, chez lequel fut placé le jeune Éloy (588†659), qui, de simple artisan, devint l'homme le plus marquant de son siècle, et mérita, par ses vertus, d'être placé au rang des saints [2]. L'apprenti eut bientôt surpassé son maître. Sur sa réputation, il fut appelé à la cour de Clotaire II, pour lequel il fit deux trônes d'or enrichis de pierreries, d'après un modèle conçu par le roi lui-même, qui n'avait pu trouver encore un ouvrier assez habile pour le mettre à exécution. Les talents et la probité de saint Éloy lui concilièrent aussi l'affection de Dagobert I[er], qui le chargea de travaux d'orfévrerie considérables. Saint Ouen, qui a écrit la vie de saint Éloy, et le moine historien anonyme de Saint-Denis [3], nous ont laissé l'énumération de ses ouvrages d'art. Les principaux sont une grande croix d'or rehaussée de pierres fines pour la basilique de Saint-Denis; le mausolée de ce saint apôtre, dont le toit de marbre était couvert d'or et de pierreries; la châsse de sainte Geneviève, celle de saint Germain, et surtout la châsse en or, d'un travail merveilleux, qu'il fit pour renfermer la dépouille de saint Martin, évêque de Tours [4].

Avant 1790, un grand nombre d'églises et de monastères, notamment Saint-Denis et l'abbaye de Chelles, possédaient encore des pièces d'orfévrerie attribuées à saint Éloy; comme

(1) MURATORI, *Rer. ital. scrip.*, t. XII. *Cron. di Monza scrit. da B. Morigia.*

(2) AUDOENUS, *in vitâ Beati Eligii*, *ap.* D'ACHERY, *Spicil.*, t. V, p. 157.

(3) *Gesta Dagoberti*, *ap.* DU CHESNE, t. I, p. 578.

(4) « *Sed præcipuè B. Martini Turonis civitate, Dagoberto rege impensas præbente, miro opificio ex auro et gemmis contexit sepulcrum.* » AUDOENUS, *in vitâ B. Eligii*, loc. cit., p. 184.

elles ont toutes disparu, il n'y a aucun intérêt à rechercher le plus ou moins d'authenticité de ces monuments. Il existe encore cependant dans la sacristie de l'église royale de Saint-Denis un siége en bronze gravé et doré qu'on regardait, dès le XIIe siècle[1], comme ayant été fabriqué pour Dagobert. On pense généralement aujourd'hui que la partie inférieure de ce monument est une chaise curule antique, et que le dossier à jour et les bras seuls ont pu être ajoutés dans le cours du Xe ou du XIe siècle.

Devenu monétaire et trésorier de Dagobert, saint Éloy fut placé, en 640, sur le siége épiscopal de Noyon. On conçoit que, devenu ministre et haut dignitaire ecclésiastique, le saint prélat dut renoncer à se livrer par lui-même à l'exercice de l'art qui avait été la cause première de son élévation. Ce fut sans doute ce qui l'engagea à fonder le monastère de Solignac, près de Limoges, où furent réunis des moines habiles dans tous les arts[2], qui se chargèrent de perpétuer ses enseignements et de pratiquer les diverses industries artistiques, appliquées principalement alors à la production des instruments du culte et de la liturgie. Thillo, connu sous le nom de saint Théau, élève de saint Éloy[3], habita pendant quelque temps le monastère de Solignac, pour y diriger sans doute les jeunes moines destinés à l'orfévrerie.

Cet exemple, donné par saint Éloy, fut suivi au surplus dans les siècles postérieurs par des princes et des évêques : un grand nombre de monastères furent fondés avec cette auguste mission de cultiver les sciences, les lettres et les arts, mission noblement remplie, car les monastères en furent les uniques gardiens durant ces temps de souffrance et d'obscurcissement, au milieu des guerres et des invasions qui semblaient devoir les anéantir.

(1) SUGERII *Lib. de rebus in administ. sua gestis, Hist. Franc. script. apud* DU CHESNE, *Lut. Paris.*, 1641, t. IV, p. 348.

(2) « *Habentur ibi et artifices plurimi diversarum artium periti.* » AUDOENUS, *in vit. B. Eligii*, loc. cit., p. 171.

(3) AUDOENUS, loc. cit., p. 163.

Époque carlovingienne.

Aussi lorsque Charlemagne voulut relever le culte des arts dans le vaste empire qu'il avait soumis à ses lois, trouva-t-il, pour l'orfévrerie, des artistes tout prêts à seconder ses vues. Les églises furent abondamment pourvues de vases d'or et d'argent; les princes et les évêques rivalisèrent de magnificence dans les présents dont ils dotèrent les basiliques restaurées et embellies par les ordres du puissant empereur[1]. Son testament, que nous a fait connaître Éginhard, est un curieux témoignage des immenses richesses en orfévrerie que possédait ce prince. Entre autres objets, il faut remarquer trois tables d'argent et une table d'or, d'une grandeur et d'un poids considérables. Sur la première était tracé le plan de la ville de Constantinople, sur la seconde une vue de Rome; la troisième, très supérieure aux autres par la beauté du travail, était convexe et composée de trois zones qui renfermaient la description de l'univers entier, figuré avec art et finesse. Ainsi la science et l'art avaient réuni leurs efforts dans l'exécution de ces monuments.

Un assez grand nombre des plus belles pièces d'orfévrerie que possédait Charlemagne le suivirent dans son tombeau. Son corps embaumé fut, dit-on, renfermé dans une chambre sépulcrale, sous le dôme de l'église d'Aix-la-Chapelle. Il était assis sur un siége d'or et revêtu des habits impériaux, ayant au côté une épée dont le pommeau était d'or, comme la garniture du fourreau; sa tête était ornée d'une chaîne d'or dans laquelle était enchâssé un morceau du bois de la vraie croix. Son sceptre et son bouclier, tout d'or, étaient suspendus devant lui[2].

Ces richesses tentèrent la cupidité des empereurs d'Allemagne, ses successeurs, qui s'en emparèrent : ce fut probablement lorsqu'en 1166 Frederich Barberousse, qui avait obtenu de l'anti-pape Pascal la canonisation de Charlemagne, retira son corps du tombeau et partagea ses ossements pour les ren-

(1) On peut lire des détails et de nombreuses citations, que le cadre de cette introduction ne nous permet pas de rapporter, dans *Les Arts au moyen âge* de M. Du Sommerard, t. II, p. 428 et suiv.

(2) Mabillon, discours sur les anciennes sépultures des rois, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, t. II, p. 698 et 699.

fermer dans des châsses, comme ceux d'un saint[1]. Les seuls monuments d'orfévrerie qui nous restent, de ceux qui ont appartenu à ce grand homme, sont sa couronne et son épée, que nous avons décrits en traitant de l'émaillerie.

Les malheurs de l'Italie, durant les VIIe et VIIIe siècles, n'avaient pas permis sans doute aux papes, à l'exemple de Symmaque et de ses prédécesseurs, de doter les églises de Rome de dons précieux en pièces d'orfévrerie, et les dernières munificences signalées par Anastase étaient dues à Honoré Ier († 638); mais une fois que Charlemagne eut vaincu Didier, détruit l'empire des Lombards et consolidé la fortune temporelle des pontifes romains, on vit Adrien Ier (772 † 795) accorder aux arts de nobles encouragements et faire exécuter, pour différentes églises de Rome, un grand nombre de *ciboria*, de candélabres, de lampes, d'instruments de toute espèce et des statuettes en or et en argent. Léon III, son successeur (795 † 816), le surpassa beaucoup dans ses largesses, et le relevé, fait d'après le livre d'Anastase, de la valeur pondérable des dons en orfévrerie dont il enrichit les églises, ne s'élève pas à moins de 1,075 livres d'or et de 24,744 livres d'argent[2].

Les grands dignitaires de l'Église suivirent en Italie l'exemple qui leur était donné par les souverains pontifes, et le magnifique autel d'or ou *Paliotto*, de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, qui a pu traverser dix siècles malgré son immense valeur, donne une grande idée de l'importance de l'art de l'orfévrerie au commencement du IXe siècle. Ce monument a été exécuté, en 835, sur les ordres de l'archevêque Angilbert II, par V. Volvinius. Ses quatre côtés sont d'une grande richesse. La face de devant, tout en or, est divisée en trois panneaux par une bordure en émail. Le pan-

(1) La châsse de Charlemagne qui existe dans l'église d'Aix-la-Chapelle a été ouverte récemment en présence de M. l'abbé Arthur Martin, qui fait ainsi connaître l'état des ossements. « On eut bientôt la garan-« tie que la châsse renfermait seulement un corps, auquel il ne man « quait, à peu de chose près, que les grands ossements conservés à « part. » *Cabinet de l'amateur*, t. II, p. 469.

(2) D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 101.

neau central présente une croix à quatre branches égales, qui est rendue par des filets d'ornements en émail alternant avec des pierres fines cabochons ; le Christ est assis au centre de la croix ; les symboles des évangélistes en occupent les branches ; les douze apôtres sont placés trois par trois dans les angles. Toutes ces figures sont en relief. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs, dont les sujets sont tirés de la vie du Christ ; ils sont encadrés par des bordures formées d'émaux et de pierres fines alternativement disposés. Les deux faces latérales, en argent rehaussé d'or, offrent des croix très riches, traitées dans le style de ces bordures. La face postérieure, aussi en argent rehaussé d'or, est divisée, comme la face principale, en trois grands panneaux ; celui du centre contient quatre médaillons à sujets, et chacun des deux autres, six bas-reliefs dont la vie de saint Ambroise a fourni les motifs. Deux des médaillons du panneau central renferment des scènes d'un grand intérêt : dans l'un, saint Ambroise est représenté recevant l'autel d'or des mains de l'évêque Angilbert ; dans l'autre, saint Ambroise donne sa bénédiction à Volvinius. Cette inscription : V. VOLVINIUS MAGISTER PHABER, qu'on lit sur le fond, nous a transmis le nom de l'artiste éminent qui a exécuté ce magnifique morceau d'orfévrerie, dont aucune description ne peut donner une idée exacte[1]. On reconnaît, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de ce monument, qu'il a été exécuté sous les inspirations de l'art latin. Lanzi le compare, quant au style, aux plus beaux des anciens diptyques d'ivoire.

Ce n'était pas seulement en Italie que l'orfévrerie se signalait au IXe siècle par de magnifiques productions : la France avait conservé les traditions de saint Éloy. Les évêques d'Auxerre, notamment, se firent remarquer par leur amour des arts et leur goût pour les riches monuments de l'orfévrerie sacrée. L'évêque Angelelme (813 † 828) dota son église de Saint-Étienne de tables d'autel en argent, de trois couronnes,

(1) M. Du Sommerard en a donné une belle gravure coloriée dans son *Album*, 10e série, pl. XVIII.

et de dix chandeliers du même métal et d'une très grande croix avec le visage du Sauveur en or. Héribalde, son successeur († 857), suivit son exemple. Abbon, n'ayant pu réaliser de son vivant le projet qu'il avait de couvrir le grand autel d'or et de pierres précieuses, assura à l'église, par son testament, les moyens d'exécuter cette œuvre; enfin Vala († 879) fit présent à sa cathédrale de plusieurs vases d'or et d'argent et d'ornements précieux[1].

En 852, Hincmar, évêque de Reims, fit exécuter une châsse splendide pour renfermer le corps de saint Remi : elle était revêtue de lames d'argent; les statues des douze évêques, ses prédécesseurs, en ornaient le contour[2]. Ce prélat, à l'occasion de la translation des reliques du saint dans la crypte de la nouvelle basilique, ajouta encore à ses premières largesses un évangéliaire remarquable par sa couverture, enrichie de pierres précieuses, une croix d'or et de riches ornements[3].

Les pièces d'orfévrerie du IXe siècle sont extrêmement rares. Après l'autel d'or de Saint-Ambroise et la couronne de Charlemagne, nous ne voyons à citer que la couverture des heures écrites pour Charles le Chauve, entre 842 et 869, et que conserve la Bibliothèque royale (Ms. lat., nº 1152) : cette couverture, qui paraît remonter à l'époque de la confection du manuscrit, est décorée de deux belles plaques d'ivoire finement sculptées en haut relief. L'une est entourée d'une large bordure de pierres fines cabochons, enchâssées dans de petites plaques d'argent de forme ovale; l'autre d'un réseau de filigrane disposé avec art, espèce de treillis à circonvolutions, rehaussé de pierres fines. A en juger par la couronne de Charlemagne et par cette couverture, on serait porté à croire que l'amoncellement des pierres précieuses était le cachet particulier de cette ancienne bijouterie, et que la pureté des

(1) L'abbé Leboeuf, *Mém. sur l'hist. d'Auxerre*, t. I, p. 173.
(2) *Essais hist. sur l'église de Reims*. Reims, 1843.
(3) *Annal. bened.*, t. III, p. 17 et suiv.

formes y était sacrifiée à la magnificence. Suger, au XII[e] siècle, exprimait déjà cette opinion [1].

Les travaux de l'orfévrerie occidentale ne pouvaient au surplus entrer en comparaison avec ceux qui s'exécutaient dans l'empire d'Orient. Basile le Macédonien (867 † 886) ne se contenta pas de restaurer le culte des images, il décora les églises avec un luxe incroyable : l'or, l'argent, les pierres précieuses, les perles y furent répandus, si l'on en croit le récit de l'empereur Constantin Porphyrogénète [2], avec une profusion qui surpasse l'imagination. Léon le Philosophe († 911), et son fils Constantin († 959), que nous venons de nommer, continuèrent de donner aux arts de nobles encouragements, et il ne peut être douteux que l'orfévrerie, qui avait jeté tant d'éclat sous le règne de Basile, ne se soit maintenue à Constantinople dans un état très florissant durant tout le X[e] siècle. A l'appui de cette opinion, nous citerons de nouveau ce fait, que ce fut à des artistes de cette ville que le doge Orseolo commanda, en 976, la célèbre *Palla d'Oro* de Saint Marc de Venise, le plus beau morceau de d'orfévrerie émaillée qui soit parvenu jusqu'à nous.

Le musée du Louvre possède un excellent spécimen de l'orfévrerie byzantine : c'est le dessus d'une boîte qui servait à renfermer un livre saint, ou peut-être même l'un des ais de la couverture d'un livre. Un bas-relief exécuté au repoussé, sur une feuille d'or, en occupe toute la surface. Il représente les saintes femmes venant visiter le tombeau du Christ, où elles trouvent l'ange qui leur annonce la résurrection. Des inscriptions en relief, relatives au sujet, forment une bordure autour du tableau ; il en existe aussi sur le fond, qui sont tirées des évangiles de saint Marc et de saint Mathieu. Le beau caractère des figures, le goût qui règne dans l'agencement des draperies et le fini de l'exécution,

(1) SUGERII *Lib. de rebus in adm. sua gestis apud* DU CHESNE, t. IV, p. 346.

(2) CONST. PORPH. *in vitâ Basil. Maced. Coll. Byz. scriptt. post Theophanem.*

témoignent en faveur de l'art byzantin, et fournissent la preuve que, dans les arts industriels, les Grecs ont conservé, jusqu'au XII[e] siècle, la prééminence sur tous les peuples de l'Europe.

Le X[e] siècle fut, pour l'Occident, un âge de fer; des malheurs de toute sorte accablèrent surtout l'Italie, et il n'est pas étonnant que, au milieu de troubles incessants et de guerres cruelles, Volvinius, qui avait illustré l'orfévrerie au commencement du IX[e] siècle, n'ait pas trouvé de successeurs au X[e].

Cependant, s'il faut s'en rapporter aux recherches de l'abbé Lebœuf, les orfévres français poursuivaient leurs travaux durant cette fatale époque, tandis que tous les autres arts étaient à peu près abandonnés. Les évêques d'Auxerre, Gaudry († 933) et Guy († 961), marchant sur les traces de leurs prédécesseurs, avaient enrichi leur cathédrale de Saint-Étienne de nouveaux dons d'orfévrerie[1]; l'archevêque de Sens Sévin ou Seguin († 999) avait donné à son église un superbe autel d'or de plus de neuf pieds de long, enrichi de bas-reliefs. Ce magnifique morceau d'orfévrerie, dont on attribuait la confection à deux chanoines de Sens, Bernelin et Bernuin, habiles orfévres, n'a été détruit qu'en 1760, par ordre de Louis XV, pour subvenir aux besoins de la guerre[2].

Orfévrerie au XI[e] siècle.

Le XI[e] siècle fut, comme nous l'avons dit, une époque de renouvellement; les principes de l'art antique tombèrent complétement en oubli, et l'orfévrerie, qui s'en était déjà écartée dans quelques-unes de ses productions, suivit la trace des autres arts. A ces temples qui s'élevaient de toutes parts dans un style nouveau, il fallait nécessairement une argenterie qui leur fût appropriée, et les orfévres durent inventer d'autres formes pour les instruments du culte et pour les châsses destinées à renfermer les ossements des saints; car la

(1) L'abbé LE BOEUF, *Mém. sur l'hist. d'Auxerre*, t. I, p. 214 et 222.

(2) M. Du Sommerard en a donné la gravure dans son *Album*, 9[e] série, pl. XIII.

même ardeur qui portait les princes, les communautés et le peuple à démolir les anciennes églises pour en édifier de nouvelles, les engagea à en changer le mobilier, et à fondre par conséquent presque toutes les pièces d'orfévrerie. La disette presque absolue de monuments d'orfévrerie religieuse antérieurs au XIe siècle en est un indice certain.

Les formes qui furent alors adoptées pour les divers instruments du culte reçurent l'empreinte d'un style sévère, éminemment religieux. Durant tout le moyen âge, ils ont conservé ce caractère, que le retour aux formes gréco-romaines est venu altérer à leur grand détriment.

On trouve dans l'orfévrerie du XIe siècle, comme dans les monuments des autres arts, une certaine influence byzantine dont il n'y a pas lieu de s'étonner. Constantinople, en effet, était la ville par excellence pour tout ce qui se rattachait au luxe, et nous avons déjà remarqué que c'est à Constantinople que l'Italie demandait des orfévres, des fondeurs et des ciseleurs toutes les fois qu'il s'agissait, à la fin du Xe siècle et au commencement du XIe, d'exécuter une œuvre importante de métal.

Les relations politiques et commerciales étaient d'ailleurs fréquentes entre l'empire d'Orient et l'Italie. Cicognara remarque que les dons de pièces d'orfévrerie sacrée que firent les empereurs et les patriarches grecs en Italie y réveillèrent le goût pour les matières d'or et d'argent travaillées [1].

Quant à l'Allemagne, une autre cause y amena les mêmes conséquences. Le mariage d'Othon II avec la princesse grecque Théophanie (972) attira naturellement des artistes byzantins à la cour de cet empereur. Ils introduisirent en Allemagne le style de leur école, dont s'emparèrent les divers arts qui s'efforçaient alors de s'ouvrir de nouvelles routes.

On en trouve la preuve dans quelques monuments de cette époque qui subsistent encore en Allemagne. Ainsi l'on conserve à la bibliothèque royale de Munich un évangéliaire provenant de l'abbaye de Saint-Éméran à Ratisbonne; il fut écrit

(1) CICOGNARA, *Stor. della scult.*, t. I, p. 399.

en 870 par les frères Beringarius et Luithardus, sur l'ordre de Charles le Chauve, dont la figure est reproduite dans l'une des miniatures qui ornent ce livre. Ce précieux volume a été revêtu, sous le règne d'Othon II, d'une riche couverture en or avec des figures exécutées au repoussé : au centre, dans un encadrement oblong, enrichi de pierres cabochons et de perles fines, le Christ est représenté dans une auréole ; le reste du champ est couvert de bas-reliefs d'un bon dessin, remarquables par la finesse de l'exécution. Malgré les inscriptions en capitales romaines qui se trouvent sur cette belle pièce d'orfévrerie, il est impossible de ne pas reconnaître la main d'un Byzantin dans cette correction qui n'appartenait alors qu'aux meilleurs artistes de l'école grecque.

Henri II (1003 † 1024) trouva donc plusieurs artistes grecs établis à la cour d'Allemagne, lorsqu'il fut élevé à la dignité impériale. On sait que la grande piété de ce prince le porta à faire aux églises des dons en orfévrerie d'une haute importance ; quelques-uns subsistent encore. Le plus beau de tous est le parement d'autel en or, donné par lui à la cathédrale de Bâle, et qui a été vendu à l'encan, il y a quelques années, lors de la séparation en deux cantons de la ville et de la campagne de Bâle. Ce devant d'autel, d'un mètre de haut environ sur un mètre 78 centimètres de large, présente une arcature romane, dont les cinq arcades, supportées par de légères colonnettes annelées à chapiteaux scaphoïdes, forment chacune une niche qui contient un personnage : le Christ dans celle du centre, les archanges Michel, Gabriel et Raphaël, et saint Benoît dans les autres ; Jésus bénit de la main droite, et tient de la gauche le globe sur lequel est gravé son monogramme grec entre l'alpha et l'oméga. L'empereur Henri et sa femme Cunégonde sont prosternés aux pieds du Sauveur. Le tout est exécuté au repoussé en fort relief[1]. Le style de ce monument diffère essentiellement du style du *Paliotto* de Saint-Ambroise de Milan. Les traces de l'art antique ont ici complétement disparu :

(1) M. Du Sommerard, *Album*, 9e série, pl. XXI, a donné la gravure de ce monument.

les longues figures du Christ, des anges et du saint, raides, graves et isolées sous les arcades qui les renferment, sont empreintes d'un caractère byzantin très prononcé.

Parmi les autres monuments d'orfévrerie qui viennent de Henri II, nous avons déjà signalé, en traitant de l'émaillerie, deux belles couvertures de manuscrit de la bibliothèque royale de Munich; nous devons citer encore deux monuments remarquables : la couronne d'or du saint empereur et celle de l'impératrice sa femme, conservées dans le trésor du roi de Bavière. La couronne de l'empereur, surtout, est caractérisée par un style sévère. Cette couronne, à articulations, est composée de six pièces semblables, dont l'ensemble présente un cercle d'or de 8 centimètres environ de haut, surmonté de six têtes de fleurs de lis archaïques; six figures d'anges ailés, posées sur des globes, s'élèvent au-dessus des articulations; des pierres cabochons disposées avec symétrie enrichissent le fond sur lequel court un feuillage artistement ciselé. La couronne de l'impératrice est également composée de six pièces articulées, du centre desquelles s'élève une espèce de tige à quatre feuilles. Ces belles pièces donnent une grande idée de l'orfévrerie au commencement du XIe siècle.

Le goût de l'orfévrerie, au surplus, était répandu dans toute l'Allemagne à cette époque, et un grand nombre de prélats suivirent l'exemple de l'empereur Henri. Parmi ceux qui firent exécuter les plus magnifiques monuments, il faut citer Willigis, archevêque de Mayence († 1011), qui dota son église d'un crucifix en or du poids de 600 livres; la figure du Christ était ajustée avec une telle perfection que tous les membres pouvaient se détacher dans les articulations; les yeux du Rédempteur étaient formés par des pierres fines[1]. Il faut nommer encore Bernward, évêque de Hildesheim († 1022), qui était lui-même un artiste distingué dans l'art de l'orfévrerie[2]; quelques pièces qui subsistent encore dans le trésor du dôme de Hildesheim, un crucifix en or enrichi de pierres fines et de filigranes

(1) Vgl. Weter, *Gesch. u. Beschr. des domes zu Mainz*, S. 155.
(2) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, S. 487.

et deux candélabres lui sont attribués. Lorsqu'on voit l'Allemagne produire de si magnifiques travaux, il n'y a plus lieu de s'étonner des éloges que lui décerne Théophile pour ses ouvrages d'or et d'argent[1].

Vers le même temps, le roi de France Robert encourageait également l'art de l'orfévrerie en faisant exécuter des pièces magnifiques, dont il dotait un grand nombre d'églises et de monastères qu'il avait fondés[2]. Moins conservateurs que les Allemands, les Français n'ont rien gardé de cette ancienne orfévrerie nationale. Nous sommes tenté cependant de reporter à cette époque, si florissante pour l'art dont nous nous occupons, la belle boîte du musée du Louvre, dont nous avons parlé en traitant de l'émaillerie. Le bas-relief d'or et les dispositions générales de la boîte nous semblent d'origine française, mais les émaux ajoutés à sa décoration et sertis à l'instar des pierres cabochons qui les accompagnent sont évidemment de travail grec.

Orfévrerie aux XIIe et XIIIe siècles.

L'impulsion donnée à l'orfévrerie au commencement du XIe siècle par l'empereur Henri et le roi Robert fut loin de se ralentir après eux. Les vases sacrés d'or et d'argent, les châsses devenues de plus en plus nécessaires à cause de la grande quantité de reliques qu'apportaient les croisés, les devants d'autel, les magnifiques couvertures des livres saints, tous les instruments du culte, en un mot, se multiplièrent à l'infini durant le cours du XIe et du XIIe siècle. Il serait trop long de rapporter les noms de tous les princes et de tous les prélats qui enrichirent les églises de somptueuses pièces d'orfévrerie. Nous ne pouvons cependant nous dispenser de citer Suger († 1152), abbé de Saint-Denis, ministre de Louis le Gros et régent du royaume sous Louis VII. Les soins de l'administration de l'État ne l'empêchèrent pas de s'occuper des arts, dont il fut le plus ardent protecteur. Appliquant à lui seul l'austérité que prêchait saint Bernard, il ajouta au trésor de son église abbatiale des objets précieux qu'il nous a fait connaî-

(1) THEOPHILI *Diversarum artium schedula, Præfat.*

(2) *Helgadi Epitoma vitæ Rob. apud* DU CHESNE, t. IV, p. 63.

tre dans son livre *De rebus in administratione suâ gestis*[1]. Il n'est pas douteux que si, dans la position élevée où Suger se trouvait placé, il n'avait pas su résister aux censures exagérées de saint Bernard, c'en était fait de tous les arts, dont les germes auraient été étouffés, puisqu'avec l'esprit et les mœurs du temps, l'Église seule pouvait leur ouvrir la carrière.

Un autre homme mérite une mention particulière, c'est Théophile dont nous avons déjà tant de fois parlé. Celui-ci, simple moine, *humilis presbyter, indignus nomine et professione monachi*, comme il se qualifie lui-même, mais artiste éminent, nous a laissé dans sa *Diversarum artium schedula* un traité qui renferme la technique de presque tous les arts industriels de son temps. Soixante-dix-neuf chapitres du livre III sont consacrés à l'orfévrerie. C'est en lisant ce traité qu'on peut apprécier toutes les connaissances que devait posséder un orfévre du XIIe siècle.

A ne consulter que la liste des instruments dont Théophile prescrit à cet artisan de munir son laboratoire, on voit qu'il devait savoir graver les métaux avec des burins et des échoppes[2], exécuter au repoussé des bas-reliefs et des figures et les ciseler ensuite[3]; il ne devait avoir recours qu'à lui-même pour composer le *nigellum* dont il remplissait les intailles de ses fines gravures[4], et pour fabriquer ces charmants émaux cloisonnés, à dessins d'or, qui devaient alterner avec les pierres fines et les perles dans la décoration des vases sacrés; enfin, il fallait qu'habile modeleur en cire, il sût jeter en fonte les figures de ronde bosse destinées à la décoration

(1) *Hist. Franc. script. apud* Du Chesne, *Lut. Paris.*, 1641, t. IV. On peut aussi consulter Félibien sur les richesses du trésor de Saint-Denis remontant au temps de Suger : *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis.* Paris, 1706.

(2) Cap. XI, *De ferris fossoris*, et cap. XII, *De ferriis rasoriis*, les grattoirs ou ébarboirs pour enlever le morfil que le burin, en coupant le cuivre, laisse aux deux côtés de la taille.

(3) Cap. XIII, *De ferris ad ductile*, et cap. LXXIII, *De opere ductili.*

(4) Cap. XXVII et XXVIII.

de ses pièces [1], et les anses, sous forme de dragons, d'oiseaux ou de feuillages, qui devaient s'adapter à ses vases [2].

Après avoir décrit les ustensiles nécessaires à l'orfévre, Théophile aborde la technique de l'art, et prenant pour exemple les instruments les plus précieux de l'orfévrerie religieuse, il enseigne à fabriquer le calice, la burette et l'encensoir.

Ces travaux de gravure, de ciselure et de sculpture, ces nielles, ces émaux dont Théophile explique les procédés, ne convenaient qu'à des vases d'un très grand prix, auxquels les grands, les prélats et les riches communautés pouvaient seuls prétendre ; mais le maître n'oublie rien : son traité est complet. Pour les petites fortunes, il enseigne la manière d'estamper l'argent et le cuivre [3] et de faire des ouvrages de découpure [4] : il n'y a pas jusqu'aux livres des pauvres à la décoration desquels il n'ait songé [5].

Nous avons dit quel était le caractère particulier de l'orfévrerie religieuse des XIe et XIIe siècles. Le XIIIe s'écarta peu de ce style noble et sévère, quant aux formes générales. Pendant ces trois siècles, les calices ont de larges coupes évasées portées sur un pied circulaire dont le diamètre est quelquefois plus grand que celui de la coupe ; les châsses sont faites en forme d'église ou de tombeau à couvercle prismatique ; les croix, les couvertures des livres saints sont enrichies de pierreries, de figures en relief, de fines gravures, de nielles et d'émaux ; très souvent un bas-relief d'ivoire, provenant d'un ancien diptyque, occupe le centre de la couverture des livres ; les pierres fines et les émaux forment une bordure qui lui sert d'encadrement [6] ; les encensoirs, de forme sphéroïdale, sont surmontés d'édifices ou de personnages. Au XIe siècle et jusque vers la fin du XIIe, le mode de décoration des vases sacrés consistait principalement en pierres fines, perles et émaux cloisonnés

(1) Cap. LX. (2) Cap. XXX.

(3) Cap. LXXIV, *De opere quod sigillis imprimitur.*

(4) Cap. LXXI, *De opere interrasili.*

(5) Cap. LXXI, *Ex his ornantur etiam libri pauperum.*

(6) La couverture du ms. latin, n° 662 de la Bibl. roy., offre un bel exemple de ce genre de décoration.

rapportés sur un fond de filigrane d'or. Le beau calice en or conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale présente un magnifique spécimen de ce genre d'ornementation. Au XIIIe siècle on préférait les bas-reliefs et les ornements exécutés au repoussé et ciselés, les nielles, les émaux incrustés et les gravures au burin niellées d'émail coloré ; les progrès que firent les arts du dessin doivent être l'une des causes qui ont entraîné le goût vers ce système de décoration.

Ce n'est, au surplus, que par la vue des objets subsistants, ou tout au moins sur de bons dessins, qu'on peut se faire une idée exacte de la brillante orfévrerie de ces époques.

Aux belles piéces d'orfévrerie que nous avons déjà citées, nous pouvons en ajouter quelques-unes encore que nous recommandons à l'attention des amateurs : le calice de l'abbaye de Weingartein en Souabe[1], qui porte la signature de son auteur, *Magister Cuonradus de Huse ;* dans le trésor du dôme de Ratisbonne, une belle croix enrichie de pierres fines, une autre croix ornée de nielles et un calice avec des bustes de saints sur le pied exécutés au repoussé, et des médaillons émaillés sur le nœud ; dans le trésor de la cathédrale de Mayence, un beau calice ; à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, la magnifique châsse de Notre-Dame donnée par Frederich Barberousse[2] ; au musée du Louvre, la châsse de Charlemagne, publiée et décrite par M. Adrien de Longpérier[3] ; dans la *Riche Chapelle* du palais du roi à Munich, un autel portatif en or, du XIIe siècle, enrichi de pierres fines cabochons ; dans la cathédrale de Cologne, la châsse des rois mages ; à Deutz, la châsse de saint Héribert ; au musée de Cluny, des chandeliers de la fin du XIIe siècle[4] ; dans la collection de M. Beuvignat, architecte de la ville de Lille, un encensoir très curieux du XIIe siècle[5] ; à la bibliothèque vaticane, un magnifique encensoir en forme de chapelle circulaire à deux étages,

(1) D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art, Sculp.*, pl. XXIX, t. III, p. 25.
(2) Publiée par M. l'abbé A. Martin.
(3) *Revue archéologique*, t. Ier, p. 525.
(4) Ils sont gravés dans les *Annales arch.*, t. IV, p. 1.
(5) Gravé dans les *Annales arch.*, t. III, p. 206.

du XIIIe siècle[1]; un calice allemand de la même époque, publié par M. Didron sur un ancien dessin[2]; à Évreux, la châsse de saint Taurin; à Rouen, celle de saint Romain.

Notre collection possède plusieurs pièces d'orfévrerie religieuse du XIIe et du XIIIe siècle. Les châsses n°s 951 et 953 sont remarquables par l'élégance de leurs formes; la belle plaque n° 952 présente un poëme tout entier développé dans les nombreux sujets qui y sont gravés : si cette pièce est précieuse sous le rapport de l'art, elle présente non moins d'intérêt en nous révélant une partie importante du symbolisme chrétien de son époque; le pied de reliquaire n° 954, du XIIIe siècle, offre de petits bas-reliefs faits au repoussé et ciselés avec une grande délicatesse.

Il existe encore, comme on le voit, un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie religieuse du XIIe siècle et du XIIIe. Mais les bijoux sont beaucoup plus rares; on en trouvera un dans notre collection sous le n° 979; c'est un fermail de manteau du temps de saint Louis, qui est remarquable par ses fins ornements en relief, et réunit tout à la fois la simplicité et l'élégance de la forme.

Orfévrerie française au XIVe siècle.

Les artistes orfévres que nous avons nommés jusqu'à présent ne sont, sauf quelques-uns, que des moines, et les pièces d'orfévrerie que nous avons fait connaître appartiennent toutes au culte. Au commencement du XIVe siècle, l'art sortit des cloîtres et se répandit au dehors; l'orfévrerie cessa dès lors d'être exclusivement religieuse, et se mit au service des grands et des riches particuliers. Bientôt le luxe fit de tels progrès que des lois restrictives parurent nécessaires. Une ordonnance de 1356, rendue par le roi Jean, défend aux orfévres « d'ouvrer vaisselle, vaisseaux ou joyaux de plus d'un marc « d'or ni d'argent, si ce n'est pour les églises; » mais ces ordonnances ne pouvaient atteindre les princes, qu'elles favorisaient au contraire en donnant à eux seuls le droit d'avoir une argenterie considérable.

Il serait bien curieux de posséder aujourd'hui de ces belles

(1) PISTOLESI, *Il Vaticano descritto*, t. III.
(2) *Annales arch.*, t. III, p. 206.

pièces de vaisselle d'or et d'argent qui chargeaient alors la table et les dressoirs des grands seigneurs ; mais tout a disparu, et nous ne sachons pas qu'il en subsiste une seule ; à peine s'il reste quelques-uns de ces bijoux dont ils rehaussaient leurs vêtements et ornaient leur coiffure.

Il est facile cependant de reconstituer par la pensée toutes ces richesses avec les inventaires très détaillés et très bien faits de deux princes des plus riches de ce temps : Charles V et son frère, le duc d'Anjou, roi de Naples et de Provence. L'inventaire du duc d'Anjou surtout a cela de remarquable qu'il est, quoique très volumineux, dicté par le prince lui-même, annoté et signé de sa main[1]. Le royal rédacteur ne se borne pas à une sèche énumération ; regardant toutes les pièces de son trésor comme autant d'objets d'art, il en fait une description minutieuse avec la passion d'un amateur. L'amour de l'art cependant ne lui fait pas oublier le prix de la matière ; il a le soin de peser tout l'or et l'argent qu'il possède, et termine ainsi de sa main son curieux catalogue : « De l'or que « Henry, notre orfévre, a pour la grant nef que il fait comte « aveques luy, ou mois de mars l'an M.CCC. LXVIII. fu trouvé « que il avoit CCC.XLVIII. M. (marcs) au M. (marc) de Troyes. »

« De l'or en vesselle a en la tour pesé et assommé ou dit « mois et an IX.^{cc}LX. (960) M. au M. de Troyes. Somme de l'or XIII.^{cc}VIII. (1308) M. au dit pois. »

« La vesselle d'argent qui est en la tour et devers nous cou- « rant par nostre hostel, ou-dessus dis moys et an pesée et « assommée monte VIII^{m}XXXVI. (8036) M. au marc de Troyes. » Et plus bas : « Loys. »

L'inventaire de Charles V[2], commencé en 1379, contient des richesses bien plus considérables. Son trésor était estimé à dix-neuf millions ; aussi le duc d'Anjou, afin de satisfaire sa passion pour l'orfévrerie, voulut-il s'en emparer à la mort du roi son frère[3]. S'il en fut empêché une première fois, il

(1) Ms. Bibl. roy., supplém. français, nº 1278, daté du commencement de 1360.

(2) Ms. Bibl. royale, nº 8356.

(3) M. De Barante, *Hist. des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 190.

trouva bien le moyen plus tard d'y mettre la main : l'inventaire du trésor de Charles VI[1], de 1399, est bien maigre auprès de celui de son père.

A l'aide des descriptions contenues dans ces vieux documents, on peut, disons-nous, donner une idée très exacte de cette orfévrerie française du XIVe siècle, qui jouissait d'une grande réputation et était très recherchée dans toute l'Europe.

On verra, par les citations que nous allons faire, que les artistes de cette époque se livraient à tous les écarts de leur imagination dans la confection de la vaisselle de table; ils estimaient par-dessus tout les sujets bizarres : une aiguière, une coupe se présente souvent sous la figure d'un homme, d'un animal ou d'une fleur; plusieurs personnages, plusieurs animaux concourent, par un assemblage monstrueux, à la formation d'un vase.

Transcrivons littéralement quelques articles de ces inventaires :

« Un coc faisant une aiguière, duquel le corps et la queue « est de perle et le col, les elles et la teste est d'argent esmaillié « de jaune, de vert et d'azur, et dessus son doz a un renart « qui le vient prendre par la creste, et ses piez sont sur un « pié esmaillié d'azur à enfans qui jouent à plusieurs gieux[2]. »

« (Aiguière.) Un homme estant sur un entablement, lequel « entablement est esmaillié d'azur à gens à cheval et à pié qui « chacent aux cerfs, et est ledit homme emmantelé d'un man- « tel esmaillié, et en son bras destre a bouté son chaperon « duquel la cornete fait biberon (le goulot) à verser eaue[3].

« Une petite aiguière d'or à façon de rose, et est le biberon « d'un dalphin (dauphin) et le fruitelet (bouton du couvercle) « d'un bouton de rose[4]. »

Souvent l'aiguière porte ou renferme les gobelets : « Une « grant aiguière toute dorée... ; dedans ladite aiguière a VI « gobelets[5]. »

« Un griffon estant sur une terrasse à souages et orbes-

(1) Ms. Bibl. roy., n° 2068, fonds Mort., n° 76.

(2) *Inventaire du duc d'Anjou*, f° 15. (3) *Idem*, f° 77.

(4) *Inv. de Charles V*, f° 212. (5) *Inv. du duc d'Anjou*, f° 26.

« voies, laquelle portent quatre lyonceaux gisans, et dessus le « dos dudit griffon, entre ses esles, a une royne emmantelée qui « tient par les esles une epentèle qui fait biberon à get court, « et derrière le dos de ladite royne est le siége d'un gobelet[1]. »

Plusieurs des coupes, tasses et hanaps ne sont pas moins bizarres : « vi hennaps d'or pareilz à une rose[2]. »

« Quatre petites tassettes d'or qui ont chacune deux oreilles, « esquelles a une dame qui tient en sa main deux penon- « ceaulx[3]. »

« Ung hanap de cristal a couvescle garny d'argent, que « porte ung porteur d'affentreure, et est le fritelet d'un brotier « qui maine une broete où est ung homme malade[4]. »

Les salières aussi exercent le talent inventif des artistes-orfévres : « Un homme séant sur un entablement doré et sci- « selé, lequel homme a un chapeau de feutre sur sa teste, et « tient en sa destre main une salière de cristal garnie d'argent « et en la senestre un serizier garni de feuilles et de serizes à « oizelez (oiseaux) volans sur les branches[5]. »

« Une salière de une serpent volant à esles esmaillées, et « darrière sur son dos a un petit arbre à feuilles vers, et des- « sus a un chandelier que deux singes, pains de leur couleur, « soustiennent, et dessus le chandelier a une salière esmaillée, « et sur le couvecle a un frettel aux armes d'Estampes[6]. »

« Une salière d'or en manie de nef garnye de pierreries, et « aux deux bouts a deux daulphins et dedens deux singes qui « tiennent deux avirons[7].

« Une salière d'or que tient ung enffant sur ung cerf cou- « ronné de pierreries[8]. »

On a vu quelle énorme quantité d'or le duc d'Anjou avait livrée à son orfévre pour lui faire une nef; c'est ce meuble en effet dans la composition duquel les grands seigneurs déployaient le plus de luxe. La nef était une espèce de coffret en forme de navire, fermant à clef, qui se plaçait sur la table

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, fº 77. (2) *Idem*, fº 80.
(3) *Invent. de Charles V*, fº 51. (4) *Idem*, fº 265.
(5) *Inv. du duc d'Anjou*, fº 91. (6) *Idem*, fº 92.
(7) *Inv. de Charles V*, fº 41. (8) *Idem*, fº 41.

d'un souverain ou d'un grand personnage, et servait à renfermer le gobelet et les divers ustensiles à son usage personnel[1]. Voici la description de quelques-uns de ces meubles : « La navette d'or goderonnée, et mect-on dedens, quant « le roy est à table, son essay[2], sa cuillier, son coutelet et sa « fourchette. »

« Une grant nef d'argent dorée séant sur VI lyons, et à chacun bout a ung chastel où il y a ung ange, et est le corps de « la nef tout semé d'esmaux armoyé de France[3]. »

Nous terminerons la description de cette vaisselle de table par celle d'une fontaine curieuse, comprise dans l'inventaire du duc d'Anjou : « Une très grant fontaine que XII petis « hommes portent sur leurs espaules, et dessus le pié sont « VI hommes d'armes qui assaillent le chastel, et il y a VI ars « bouterez en manie de pilliers qui boutent le siége du hanap. « Au milieu a un chastel, en manière d'une grosse tour à « plusieurs tournelles, et siet ledit chastel sur une haute mote « vert ; et sur trois portes a trois trompettes, et au bas, par « dehors ladite mote, a baties crénelées, et aux créneaux du « chastel, par en haut, a dames qui tiennent bastons et escuz « et deffendent le chastel, et ou bout du chastel a le siége « d'un hannap crénelé[4]... »

Toutes ces pièces d'orfévrerie étaient enrichies de sujets exécutés en fines ciselures émaillées. On a pu voir, par les citations que nous avons faites en parlant des émaux translucides sur relief[5], que les sujets n'étaient pas moins bizarres que les pièces mêmes qu'ils décoraient.

(1) « *Navis potest sumi pro eo quod in aulis principum* nef *vocant, abaci scilicet argentei specie in navis formam confecti, in quo vasa ad potum reponuntur in ipsa interdum mensa.* » Du Cange, *Glossarium ad script. mediæ et inf. lat.*

(2) On donnait le nom d'*essai* à un fragment de défense de narval, qui passait alors pour la corne de la licorne, à laquelle on attribuait, entre autres vertus, celles de neutraliser le poison et d'en faire reconnaître la présence. On attachait l'*essai* à une chaîne d'or, afin de pouvoir le plonger dans les mets sans y mettre les doigts.

(3) *Invent. de Charles V*, f°s 87 et 130.

(4) *Inv. du duc d'Anjou*, f° 77. (5) *Voyez* p. 161.

Le luxe déployé dans la vaisselle de table n'avait pas fait abandonner l'orfévrerie religieuse. On trouve dans les inventaires dont nous venons d'extraire quelques articles, et dans ceux du duc de Normandie de 1363 [1], de Charles VI de 1399 [2], de magnifiques choses en ce genre : des vases sacrés en or rehaussés d'émaux et de pierres fines; des croix d'une grande richesse; des crosses en vermeil chargées de perles et de pierreries, avec des figures de ronde bosse au centre du *crosseron;* des burettes dont le couvercle se termine *en façon de mictres;* des missels dont les *aiz sont d'argent dorez à ymages enlevez* (exécutées au repoussé); des bréviaires couverts *de veluiau brodé à fleurs de lys dont les fermouers d'or sont esmaillez aux armes de France;* une clochette d'or *hachée à ymages* (gravée en creux) dont *le tenon est de deux angeloz qui tiennent une fleur-de-lys couronnée* [3].

Les calices ne sont plus à coupes évasées, avec un large pied circulaire, comme au XIIe siècle; les coupes prennent la forme semi-ovoïde et les pieds se découpent en contre-lobes. On voit dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis* de Félibien la gravure d'un calice donné à l'église de cette abbaye par Charles V, gravure qui fait connaître la forme des calices de son époque [4].

On trouvera dans notre collection, sous les n°s 904 et 905, deux burettes du XIVe siècle, dont les pieds sont découpés comme celui de ce calice.

Les encensoirs décrits dans les inventaires du duc d'Anjou et de Charles V se montrent encore sous les formes prescrites par Théophile [5]; voici comment ils sont décrits :

« Ung grant encencier d'or pour la chapelle du roy ouvré à « huit chapiteaulx en façon de maçonnière, et est le pinacle du- « dit encencier ouvré à huit osteaulx et est le pié ouvré à jour. »

(1) Ms. Bibl. roy., n° 2053, fonds Mort., n° 74.

(2) Ms. Bibl. roy., n° 2068, fonds Mort., n° 76.

(3) *Inventaire de Charles V,* f°s 29 à 34, 89, 107, 125, 126, 127, et 240.

(4) *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, Paris, 1706, p. 544, pl. IV.

(5) *Diversarum artium schedula*, cap. LIX et LX.

« Ung encencier d'or à quatre pignons et à quatre tour- « nelles [1]. »

Cette forme d'encensoir représentant des édifices a été longtemps de mode : on verra dans notre collection, n° 956, un encensoir en cuivre du xve siècle qui est traité de cette manière.

Les châsses en forme d'églises furent, au xive siècle, réservées pour les cathédrales ; on préférait, pour les chapelles et les oratoires, des statuettes d'or et d'argent qui portaient les reliques, ce qui permettait davantage aux artistes orfévres de faire valoir leur talent dans la sculpture. Voici comment sont décrits quelques-uns de ces reliquaires :

« Ung ymage d'or de saint Jehan l'Évuangéliste, tenant « ung reliquaire où est une grosse perle [2]. »

« Douze ymages des douze appostres d'argent doré, tenans « reliquaires en une main, et en l'autre espées, glaives, bastons « et cailloux, assis chacun sur un entablement d'argent doré « esmaillé des armes de France [3]. »

Ce genre de reliquaire s'est perpétué durant tout le xive et le xve siècle ; on trouvera dans la collection, n° 304, une figure de sainte Anne en argent, tenant sur ses genoux ses deux enfants qui soutiennent une petite châsse ; cette curieuse pièce d'orfévrerie est datée de 1472.

Indépendamment des figures portant des reliques, les inventaires que nous analysons comprennent une quantité considérable de statuettes de la Vierge et des saints en or et en argent, parmi lesquelles il y en a d'un très grand prix, comme celles-ci :

« Ung ymage de Notre-Dame, dont le corps d'icelle et de son « enffant sont d'or, a une couronne garnye de pierrerie, a ung « fermail en la poictrine, et le dyadesme de son enffant garny de « perles, et tient en sa main ung fruitelet par maniere de cep- « tre où il y a ung gros saphir, et poise quarente marcs tant « d'or comme d'argent, c'est assavoir l'ymage treize marcs d'or « et l'entablement poise environ vingt-sept marcs d'argent [4]. »

(1) *Inventaire de Charles V*, f° 33. (2) *Idem*, f° 218.
(3) *Idem*, f° 97. (4) *Idem*, f° 23.

« Ung ymage d'or de la Trinité tenant une croix brousonnée « où le crucifix est dessus, assiz en une chayère que sous- « tiennent six aigles, et est garny de vingt-huit perles, de seize « saphirs et quinze balaiz pesant huit marcs quatre onces [1]. »

On rencontre aussi parfois des caricatures, celle-ci par exemple : « Un singe d'argent doré estant sur une terrasse... « lequel singe a une mictre d'évesque sur la teste azurée... « et en sa main senestre tient une croce et a un fanon ou « bras, et de la destre main donne la béneyçon, et est vestuz « d'une chazuble dont l'orfroy d'entour le col est esmaillié « d'azur [2]. »

Il existe à Paris plusieurs belles pièces de cette orfévrerie sculptée du XIVe siècle. Au musée du Louvre, entre autres pièces : 1° une statuette en or de la Vierge tenant l'enfant Jésus ; elle fut donnée, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Evreux, veuve de Charles le Bel, ainsi que l'indique l'inscription qui y est gravée en caractères du temps. Le piédestal sur lequel repose la statuette est divisé en compartiments qui renferment des scènes de la vie et de la passion du Christ, finement gravées sur le métal et se détachant sur un fond d'émail bleu semi-translucide. Ce genre de travail a une grande analogie avec les émaux italiens qui encadrent des nielles d'argent, et dont nous avons parlé en traitant de l'émaillerie [3] ; 2° deux anges qui tiennent des reliquaires. Ces statuettes, en or, ont les carnations colorées ; 3° un reliquaire en or, de 30 centimètres environ de hauteur, offrant une espèce de portique dans le style ogival, décoré de dix niches qui renferment des figurines émaillées : le Christ, la Vierge, des saints et des saintes ; des rubis, des saphirs et des perles, montés à griffes, sont répartis sur toute l'étendue du monument.

A la Bibliothèque royale on trouvera les couvertures, en or, de quatre manuscrits (fonds Saint-Victor, n° 366, et supplément latin, nos 663, 665 et 667). Les deux premières,

(1) *Inventaire de Charles V*, f° 218. (2) *Inv. du duc d'Anjou*, f° 14.
(3) *Voyez* plus haut, p. 154.

de format grand in-4°, reproduisent d'un côté la crucifixion, et de l'autre le Christ assis et bénissant; la troisième, petit in-folio, présente sur l'un des ais la crucifixion, sur l'autre la résurrection du Christ. Ces sujets sont faits au repoussé en fort relief. Les têtes sont remplies de naïveté et d'expression, le dessin est en général correct, et l'exécution ne laisse rien à désirer. La quatrième couverture renferme un manuscrit carlovingien. Charles V la fit faire pour donner ce manuscrit à la Sainte-Chapelle. Elle est d'une richesse extraordinaire. Sur le plat supérieur l'artiste a reproduit l'une des miniatures du manuscrit par une fine gravure niellée qui se détache sur un fond fleurdelisé. Sur le plat inférieur, il a représenté la crucifixion en figures de haut relief renfermées dans un double encadrement rehaussé de pierres fines cabochons [1].

Les bijoux du XIVe siècle sont encore plus rares que les pièces de grosse orfévrerie. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale conserve un très beau camée antique, en agate-onyx, représentant Jupiter, dont la monture a été faite sous Charles V, ainsi que le constate cette inscription émaillée qui surmonte l'écu de France ancien : « Charles, roi de France, « fils du roi Jehan, donna ce joyau, l'an M CCC LXVII, le quatre « de son règne. » La sertissure du camée porte une inscription en or, se détachant sur un fond d'émail; ce sont les premiers mots de l'évangile de saint Jean. Jupiter, avec son aigle, passait, au XIVe siècle, pour l'apôtre bien-aimé du Christ, et la figure du maître des dieux de l'Olympe, grâce à cette métamorphose, vint sans doute décorer quelque reliquaire. Des fleurs de lis et deux dauphins ciselés en relief, d'un bon goût et d'une exécution soignée, sont espacés sur la bordure du camée. Notre collection possède aussi quelques bijoux du XIVe siècle; mais ces monuments sont en trop petit nombre pour donner une idée complète de la bijouterie de cette époque, et il nous faut encore avoir recours

(1) D'après Gérome Morand, la couverture du livre pèse en tout huit marcs d'or, *Hist. de la Sainte-Chapelle*, p. 49.

au texte des inventaires descriptifs dont nous venons de fournir quelques extraits.

Les bijoux les plus nombreux mentionnés dans ces inventaires sont les fermaux, les ceintures et les petits reliquaires portatifs.

Les fermaux, agrafes de manteaux ou de chapes, reçoivent les noms de fermail, fermillet, mors de chape, pectoral à chape, suivant leur dimension et leur destination. Voici quelques descriptions de ce genre de bijoux : « Un fermail d'or où « il y a un paon[1]. — Une fleur-de-liz d'or en manière de fermail[2]. « — Ung fermilet d'or azuré à deux mains qui s'entretien- « nent[3]. »

« Ung pectoral à chappe en façon de lozenge, ouquel il y a « ou mylieu ung grant camahieu ouvré de petiz ymages, et « est garny de six saphirs, deux ballaiz, XLII perles et d'autre « grosse pierrerie[4]. »

« Ung aigle d'or en manière d'ung pectoral pour mors de « chappe garny, c'est assavoir de dix-huit ballaiz, quatre gros- « ses esmeraudes[5]... »

Notre collection conserve, sous le n° 981, un fermail de chape de ce genre, qui appartient au XIVe siècle.

Les ceintures qui reçoivent le nom de *demi-ceint* lorsqu'elles n'ont que la dimension nécessaire pour serrer la taille, sont presque toutes formées d'un tissu de soie, de velours ou de passementerie chargé de petites pièces d'orfévrerie, ce qui s'appelait *ferré*. La *boucle*, le *mordant* et le *passant* sont toujours enrichis de nielles, d'émaux ou de pierres fines. Elles sont ainsi décrites : « Une seincture sur tissu vert, ferré d'or[6];

« Une petite seincture, qui fut à la royne Jehanne de Bour- « bon, assize sur bizecte, dont la boucle et le mordant sont « d'or et garniz de perles[7] ;

« Un demy-seinct ferré d'or[8] ;

(1) *Inventaire du duc de Normandie*. Ms. Bibl. royale, n° 2053.
(2) *Inv. de Charles V*, f° 16. (3) *Idem*, f° 19.
(4) *Inventaire de Charles V*, f° 250. (5) *Idem*, f° 125.
(6) *Inv. du duc de Normandie*. (7) *Inv. de Charles V*, f° 12.
(8) *Inv. de Charles V*, f° 13.

« Une seincture (pour le corps du roy) de soye vermeille, a « boucle et mordant d'or ; le mordant neellé aux armes de « France, et le passant et les fermillières d'or[1] ;

« Une seincture d'or, à pierreries, sur ung orfroiz d'or trait « à cinquante-six clous de deux façons...[2] ;

« Ung tissu de soye ardant, garny de boucle, mordant et « huit ferrures d'or, et y pend ung coutel, unes forcettes et « ung canivet garny d'or[3]. »

Ces ceintures *ferrées* d'orfévrerie sont parfaitement connues par les miniatures des manuscrits des XIVe et XVe siècles. La collection en possède une sous le n° 980 ; elle est en velours rouge doublé d'un galon d'or et *ferrée* de cinquante-sept clous figurant des branchages sans feuilles. La *boucle* et le *passant* sont enrichis de feuillages ciselés en relief et rehaussés de pierreries.

Il y avait aussi des ceintures entièrement en or et en argent pour les femmes : « Une seincture longue, à femme, toute « d'or, à charnières garnye[4]... »

Le goût pour les ceintures à charnières tout en or ou en argent s'est prolongé, au surplus, jusque vers le milieu du XVIe siècle. La collection en conserve une de cette époque sous le n° 936.

Les petits reliquaires et bijoux portatifs, à sujets saints, sont décrits dans l'inventaire de Charles V sous le titre de *Petiz joyaulx et reliquiaires d'or pendans ou à pendre*[5]. Voici la description de quelques-uns :

« Ung petiz crucifiement d'or où est Notre-Dame et saint « Jehan assiz sur ung entablement... ;

« Ung petiz ymage d'or de Notre-Dame, assiz en une chayère « où sont dix perles, troys saphirs et ung balay ;

« Ung joyau fermant à deux elles, ou dedens est Notre-Sei- « gneur yssant du sépulcre, et sur les dites deux elles ou portes « sont deux saphirs, deux ballaiz et quatre crochetz au-dessus, « sur lequel ung saphir et plusieurs perles, et est le pié garny « de cinq esmeraudes, cinq rubis d'Alexandre et dix perles[6] ;

(1) *Invent. de Charles V*, f° 16. (2) *Idem*, f° 15. (3) *Idem*, f° 78.
(4) *Idem*, f° 243. (5) *Idem*, f° 29. (6) *Idem*, f° 229.

« Ungs petiz tableaux d'or, ouvrans de troys pièces, où est « la Trinité, et aux costés Notre-Dame et saint Jehan[1];

« Ung petit ymage de sainte Agnès qui est dedens ung « tabernacle d'or pendant à une chesne[2]. »

On verra dans la collection, n° 983, un de ces bijoux à sujets de piété, que l'on portait avec soi, suspendu à une chaînette; c'est un diptyque, petit tableau ouvrant de deux pièces, comme on disait au XIVe siècle, très finement ciselé sur toutes ses faces. On pourra se convaincre, par ce curieux spécimen, que l'art de l'orfévrerie avait atteint, à cette époque, et en dehors de toute influence italienne, une très grande perfection.

On trouve encore dans les inventaires, où nous avons déjà tant puisé, un assez grand nombre d'objets usuels en orfévrerie, même des bijoux de pure fantaisie, ce que nous appelons des curiosités. Nous terminons par quelques citations de pièces de ces deux sortes pour montrer que nos orfévres français de cette époque savaient aborder tous les genres :

« Un myroer d'or, et autour la brodeure sont les douze « signes esmaillés sur rouge cler, et au doz est l'ymage de « notre dame saincte Katherine et autres[3];

« Ung escriptoire d'or à façon d'une gayne à barbier, et est « hachée par dehors aux armes d'Estampes, et a dedens une « penne à escripre, ung greffe, ung compas, unes cizailles, « ung coutel, unes furgettes tout d'or, et pendent avec ung « cornet à enque d'or, à ung laz d'or[4];

« Un petit coutelet à façon de furgete à furger dens et à « curer oreilles[5];

« Ung homme chevauchant ung coq tient ung myroer en « façon de treffle[6];

« Ung joyau en manière d'ung dragon à une teste de femme « enchappellée[7];

« Ung homme qui est nulz piez et chevauche ung serpent « qui a deux testes et joue d'un cor sarrazinois[8];

(1) *Inventaire de Charles V*, f° 235. (2) *Idem*, f° 251.
(3) *Idem*, f° 76. (4) *Idem*, f° 246. (5) *Idem*, f° 247.
(6) *Idem*, f° 269. (7) *Idem*, f° 170. (8) *Idem*, f° 172.

« Ung chamel sur une terrasse garnye de perles, ballaiz et « saphirez, et a le chamel la boce d'une coquille de perle[1] ;

« Ung cerf de perles qui a les cornes d'esmail ynde (bleu) et « une sonnette au col[2]. »

On recherche aujourd'hui avec soin les noms des artistes du moyen âge. Nous ne pouvons mieux terminer cette longue énumération des travaux de l'orfévrerie française au XIVe siècle qu'en rapportant ceux des orfévres qui sont signalés dans les inventaires de l'époque, comme ayant exécuté les plus belles pièces qui y sont décrites ; ils devaient être bien certainement les premiers maîtres de leur temps. Ce sont : Jean de Mautreux, orfévre du roi Jean ; Claux de Fribourg, qui fit une statuette d'or de saint Jean pour le duc de Normandie, et une superbe croix pour le même prince devenu roi ; Jean de Piguigny, auteur du diadème du duc de Normandie ; Robert Retour, orfévre en la conciergerie de Saint-Paul ; Hannequin, chargé de la façon des trois nouvelles couronnes de Charles V, et Henry, orfévre du duc d'Anjou.

Orfévrerie au XVe siècle

Le genre gothique, qui dominait dans l'orfévrerie au XIVe siècle, se perpétua pendant toute la durée du XVe, tant en France qu'en Allemagne, avec les seules modifications que durent amener naturellement et les mutations successives que subit le style de l'architecture ogivale, et le perfectionnement qui se fit peu à peu sentir dans tous les arts du dessin.

Ainsi la magnifique châsse de l'abbaye Saint-Germain des Prés que fit exécuter l'abbé Guillaume, en 1408, par trois fameux orfévres de Paris, Jean de Clichi, Gautier Dufour et Guillaume Boey, figurait une église dans le style ogival de cette époque. Ce superbe morceau d'orfévrerie a été détruit ; mais on peut juger de la beauté de son style par la gravure qu'en a donnée Dom Bouillard dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain des Prés*, et de sa richesse par la description qu'y a jointe le savant bénédictin. Vingt-six marcs d'or, deux cent cinquante marcs d'argent, sans y comprendre le

(1) *Inventaire de Charles V*, fo 238. (2) *Idem*, fo 255.

coffre qui renfermait les reliques, deux cent soixante pierres fines et cent quatre-vingt dix-sept perles étaient entrés dans la composition de ce monument[1].

Les églises d'Allemagne ont presque toutes perdu leur orfévrerie à l'époque des guerres qu'amena la réforme. Cependant il subsiste encore dans le trésor de quelques cathédrales et dans les musées plusieurs pièces qui montrent que le style gothique a été constamment suivi par les orfévres jusque dans les premières années du XVIe siècle. Ainsi, dans le trésor du dôme de Ratisbonne on voit une statuette en argent de saint Sébastien, qui semble appartenir au XVe siècle, et porte, comme celles qui sont décrites dans l'inventaire de Charles V, des reliques suspendues à une chaîne. Il existe à la *Kunstkammer* de Berlin plusieurs pièces d'orfévrerie religieuse de la fin du XVe siècle, notamment une statuette de la Vierge exécutée par Henry Hufnagel, orfévre d'Augsbourg, en 1482. Ces pièces sont empreintes du style gothique, de même que la figure de sainte Anne de notre collection, datée de 1472, qui est d'origine allemande.

Ce fut seulement vers la fin du premier quart du XVIe siècle que les orfévres français et allemands adoptèrent le style de l'orfévrerie italienne, dont il est à propos de nous occuper maintenant.

Orfévrerie italienne aux XIIIe, XIVe et XVe siècles.

La division politique de l'Italie en une foule de petites souverainetés et la liberté dont jouissaient un grand nombre de villes étaient éminemment favorables au développement des arts du luxe. Les princes, les grands dignitaires de l'Église, les riches et nobles marchands de Florence, de Venise et de Gênes, les opulentes villes municipales rivalisaient de magnificence. Les armures des capitaines, la vaisselle des princes et des nobles, les vases sacrés et la décoration des autels, les bijoux dont les femmes aiment à se parer, fournirent un aliment sans cesse renaissant aux travaux des orfévres ; aussi, malgré les guerres intestines et étrangères qui désolèrent presque constamment l'Italie jusque vers le milieu du XVIe siè-

(1) *Hist. de l'abbaye de Saint-Germain des Prés*, Paris, 1704.

cle, l'orfévrerie y fut-elle plus en honneur que dans tout autre pays de l'Europe.

Du moment qu'à la fin du XIIIe siècle les Nicolas, les Jean de Pise, les Giotto, secouant le joug des Byzantins, eurent fait sortir l'art des langueurs de l'assoupissement, l'orfévrerie ne pouvait plus être recherchée en Italie qu'à la condition de se tenir à la hauteur des progrès de la sculpture dont elle était fille ; aussi vit-on les orfévres suivre les leçons des Pisans et marcher parmi leurs élèves. Dès cette époque l'art de l'orfévrerie prit en Italie une grande extension. Les orfévres s'y multiplièrent ; et quand on sait que le grand Donatello, Filippo Brunelleschi, le hardi constructeur de la coupole de la cathédrale de Florence, Ghiberti, l'auteur des merveilleuses portes du baptistère de Saint-Jean, ont eu des orfévres pour premiers maîtres, et ont eux-mêmes pratiqué l'orfévrerie, on peut juger quels artistes c'étaient que ces orfévres italiens des XIVe, XVe et XVIe siècles, et quels admirables ouvrages ils ont dû produire. Mais hélas ! ces nobles travaux ont presque tous péri ; leur valeur artistique n'a pu les défendre contre la cupidité, les besoins, la crainte du pillage[1] et l'amour du changement. Les noms même d'un bien petit nombre de ces hommes habiles sont venus jusqu'à nous ; et en faisant connaître ceux que les écrits de Vasari, de Benvenuto Cellini et de quelques autres auteurs nous ont révélés, nous ne pourrons que bien rarement signaler de leurs productions comme existantes encore.

Nous avons déjà dit, en traitant des émaux, que Jean de Pise, en 1286, avait enrichi de bas-reliefs d'argent émaillé le maître autel de la cathédrale d'Arezzo, où l'on voit la Vierge entre saint Grégoire et saint Donato sculptés en marbre. Ce

(1) Cellini nous apprend dans ses mémoires (*Vita di B. Cellini, Firenze*, 1830, p. 84) que, pendant que le pape Clément VII était assiégé dans le château Saint-Ange, il fut chargé de démonter toutes les pierres précieuses qui se trouvaient sur les tiares, les vases sacrés et les bijoux du souverain pontife, et d'en fondre l'or, dont il retira deux cents livres. Combien de trésors artistiques sont venus se perdre dans le creuset de Cellini !

grand maître ne se contenta pas de payer un tribut au goût de son temps par ces pièces d'orfèvrerie : il fit même un bijou dont il décora la poitrine de la Vierge. Ce bijou, qui enchâssait des pierres d'une grande valeur, coûta, dit Vasari, 30,000 florins d'or aux Arétins. Il fut volé par des soldats; les bas-reliefs d'argent ont également disparu[1].

Les frères Agostino et Agnolo, et André de Pise (†1345), sortis de l'école de Jean, comptèrent beaucoup d'orfévres parmi leurs élèves. André rendit surtout de grands services à l'orfévrerie en perfectionnant les procédés techniques de la fonte et de la ciselure. Aussi le commencement du xive siècle fut-il une des brillantes époques de l'orfévrerie italienne.

En 1316, Andrea d'Ognabene, orfévre de Pistoia, exécutait, pour la cathédrale de cette ville, un magnifique devant d'autel, qui n'était que le prélude de travaux plus importants dont nous parlerons plus loin. Cette pièce d'orfévrerie est décorée de six figures de prophètes ou d'apôtres, rendues par une fine ciselure niellée qui se détache sur un fond d'émail, et de quinze bas-reliefs dont le Nouveau Testament a fourni les sujets. Une inscription latine nous a conservé le nom de l'auteur de ce monument et la date de sa confection.

Ce fut peu de temps après que se signalèrent Pietro et Paolo, orfévres d'Arezzo, élèves d'Agostino et d'Agnolo, qui furent les plus habiles ciseleurs de leur temps. Nous avons déjà parlé, en traitant des émaux, de la tête d'argent, grande comme nature, merveilleusement ciselée et enrichie d'émaux, qu'ils firent pour renfermer le chef de saint Donato.

Un orfévre de Sienne, Ugolino, qui sans doute avait étudié sous ses illustres compatriotes, Agostino et Agnolo, a acquis une grande célébrité par le magnifique reliquaire d'argent de l'église d'Orvieto. Ce reliquaire, du poids de six cents livres, reproduit à peu près la facade de cette église; il est enrichi d'émaux et de figures de ronde bosse. Une inscription gravée sur cette belle pièce d'orfévrerie constate qu'elle a été exécutée par Ugolino et ses élèves, en 1338, sous le pontificat

(1) Vasari, *Vie de Jean de Pise.*

de Benoît XII[1]. Malheureusement il est presque impossible de voir ce beau monument[2]; mais l'on peut juger, par la gravure que d'Agincourt en a donnée[3], de la belle ordonnance de ses dispositions et de la science renfermée dans les tableaux de ciselure émaillée dont il est décoré.

Maître Cione fut aussi l'un des plus célèbres orfévres de la première moitié du XIVe siècle. Vasari cite parmi ses plus beaux ouvrages, et comme une chose merveilleuse, les sujets en demi-reliefs tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, dont il avait orné l'autel d'argent consacré au Précurseur dans le baptistère de Florence. Cet autel d'argent fut commencé au XIIIe siècle, mais on le détruisit en 1366 pour lui substituer celui qui existe encore aujourd'hui. La beauté des bas-reliefs d'argent de Cione les sauva de la fonte, et ils furent adaptés au nouvel autel, où ils figurent encore. Ce qui prouve de quelle haute estime jouissait maître Cione, qui mourut peu après 1330, c'est le grand nombre d'élèves du premier mérite qu'il a laissés après lui. On compte parmi eux Forzone d'Arezzo, dont nous avons déjà signalé les beaux émaux translucides sur relief, et Leonardo de Florence, fils de Giovanni, qui se montra plus habile dessinateur que ses rivaux, et devint le premier orfévre de cette ville.

C'est au temps où florissait Leonardo que furent commencés les deux plus considérables monuments d'orfévrerie qui soient parvenus jusqu'à nous : l'autel de Saint-Jacques de Pistoia, dont nous avons déjà signalé le parement, et l'autel du baptistère de Saint-Jean, à Florence. Les plus habiles orfévres de l'Italie ont travaillé pendant plus de cent cinquante ans à

(1) ANDREA PENNAZI, *Istoria dell' ostia*, etc., Montefiascone, 1731.— IL PADRE DELLA VALLE, *Istoria del duomo d'Orvieto*, Roma, 1791. D'après ces deux auteurs, l'inscription est ainsi conçue : « † *Per magistrum Ugolinum et socios, aurifices de Senis, factum fuit sub anno Domini* MCCCXXXVIII, *tempore Domini Benedicti Papæ.* »

(2) *Voyez* plus haut, pages 171 et 172.

(3) *Hist. de l'Art*, t. VI, *Peinture*, pl. CXXIII. On voit aussi une reproduction de ce reliquaire dans l'ouvrage ayant pour titre : *Stampe del duomo di Orvieto. Roma*, MDCCXCI.

ces deux monuments, sur lesquels on peut suivre l'histoire de l'art de l'orfévrerie en Italie durant les XIVe et XVe siècles. Leonardo les a enrichis tous les deux de ses travaux. Disons quelques mots de l'autel de Pistoia ; plus loin, en parlant des ouvrages d'orfévrerie d'Antonio del Pollaiuolo, nous décrirons celui de Saint-Jean.

L'autel de Pistoia se compose d'une immense quantité de bas-reliefs, de statuettes et de figures de haut relief disposés sur plusieurs plans. Il serait trop long de donner ici une description détaillée de ce monument ; il suffit, pour faire comprendre son importance, que nous indiquions ses principales dispositions et ses morceaux d'orfévrerie sculptée les plus remarquables.

Au côté droit de l'autel, on voit neuf bas-reliefs, dont les sujets sont tirés de la vie de saint Jacques. Une inscription latine, gravée au-dessous, constate qu'ils ont été faits en 1371 par Leonardo. Les bas-reliefs du côté gauche, qui reproduisent presque tous des scènes de l'Ancien Testament, sont également de la main de cet artiste. La châsse, qui renferme le corps de saint Atto, n'est pas un des ornements les moins précieux de l'autel : on y remarque, entre autres bas-reliefs, une *Annonciation*, placée au milieu de petites colonnes ; c'est un bon ouvrage, qui fut exécuté en 1390 par Pietro, fils d'Arrigo Tedesco, auquel on doit encore neuf demi-figures d'un bon style. Sur la même ligne se trouvent deux figures de prophètes de Brunelleschi, probablement les seuls travaux d'orfévrerie qui restent de ce grand artiste. La statue de saint Jacques en argent doré, faite par Giglio ou Cillio de Pise, en 1352, occupe le plan supérieur ; les anges qui l'accompagnent et le pavillon sont de Pietro Tedesco, qui a exécuté également vingt-quatre statuettes, distribuées sur deux plans, à droite et à gauche de la statue de saint Jacques. Un très grand nombre d'autres statuettes décorent les différentes parties de cet immense monument d'orfévrerie. Les principales sont dues à Nofri, fils de Buto (1396), Atto Braccini de Pistoia (1398), Nicolò, fils de Guglielmo (1400), Leonardo, fils de Matteo (1400), Pietro, fils de Giovanni de Pistoia (1400), et

Pietro, fils d'Antonio de Pise (1456). On nomme encore, parmi les orfévres qui ont travaillé au monument à différentes époques, Lorenzo del Nero de Florence, Lodovico Buoni de Faenza, Meo Ricciardi, Cipriano et Filippo. Le poids de l'autel est évalué à 447 livres.

Nous terminerons ce qui a rapport à l'autel de Pistoia en faisant remarquer que, parmi les artistes qui ont concouru à sa confection, on trouve un Allemand, Pietro, fils d'Arrigo. C'est qu'en effet les Allemands avaient continué de se tenir au premier rang pour les travaux d'orfévrerie. Ghiberti, dans les mémoires qu'il a laissés, fait mention d'un célèbre artiste de Cologne qui avait fabriqué une quantité de merveilleuses pièces d'orfévrerie pour le duc d'Anjou, frère de saint Louis, au service duquel il était attaché. Cet artiste orfévre, dont Ghiberti ne fait pas connaître le nom, mourut en Italie, sous le pontificat de Martin IV († 1285). Aussi Cicognara, souvent très partial par esprit de nationalité, reconnaît cependant que ces artistes allemands, qui travaillaient en Italie aux XIIIe et XIVe siècles, n'y étaient pas venus pour étudier leur art, mais bien plutôt pour l'exercer[1].

Deux pièces d'orfévrerie, qui remontent à peu près à l'époque où furent commencés les autels d'argent de Pistoia et de Florence, existent encore, et sont renfermées dans le grand tabernacle du maître autel de Saint-Jean de Latran, à Rome; mais il n'est pas plus facile de les examiner que le reliquaire d'Orvieto. Ce sont les bustes de saint Pierre et de saint Paul, en or et en argent, qui contiennent les chefs de ces apôtres. D'Agincourt vante beaucoup la recherche et le fini extrême de l'exécution de ces riches reliquaires et des socles, décorés de bas-reliefs ciselés, sur lesquels ils reposent. Ils ont été faits en 1369, sur l'ordre d'Urbain V, par Giovanni Bartholi, de Sienne, et Giovanni Marci, orfévres. Si l'on juge ces deux bustes sur la gravure que d'Agincourt en a donnée[2], ils sont loin de valoir, sous le rapport de l'art, la plupart des bas-

(1) CICOGNARA, *Stor. dell. scult.*, t. I, p. 368.
(2) *Hist. de l'Art, Sculp.*, t. II, p. 67, pl. XXXVII.

reliefs et des statuettes de l'autel d'argent de Pistoia. Charles V avait contribué à l'enrichissement de ces reliquaires par le don de deux fleurs de lis, rehaussées de pierres précieuses, qui furent placées sur la poitrine des bustes; l'orfévrerie française avait paru digne de figurer sur ces fines ciselures italiennes.

A la fin du XIVe siècle, deux grands artistes sortent des ateliers d'un orfévre : Filippo Brunelleschi (1377 † 1446) et Luca della Robbia.

Brunelleschi ayant montré de bonne heure de l'aptitude pour toutes les choses d'adresse, son père le plaça chez un orfévre. Le jeune Filippo ne tarda pas à monter les pierres fines mieux que personne, et à acquérir une grande habileté dans l'orfévrerie sculptée; ce fut alors qu'il exécuta les deux prophètes en argent qui accompagnent l'autel de Pistoia[1] : ils sont d'une grande beauté. Brunelleschi, sentant son génie le pousser vers de plus hautes entreprises, abandonna bientôt l'orfévrerie; il devint le rival de Donatello dans la sculpture, et dépassa de beaucoup ce grand artiste dans l'architecture. La brillante coupole de Santa-Maria-del-Fiore, son plus beau titre de gloire, a fait oublier des œuvres qui auraient suffi pour le faire placer à la tête des plus célèbres orfévres de son temps.

Luca della Robbia († 1430) entra tout jeune dans l'atelier de l'orfévre Leonardo, et apprit, sous la direction de cet excellent maître, à dessiner et à modeler en cire[2]; mais Luca devint en peu de temps trop habile pour ne pas s'adonner uniquement à la sculpture; on ne connaît rien des travaux de sa jeunesse en orfévrerie.

Pour terminer l'historique de l'orfévrerie italienne au XIVe siècle, il nous reste à parler de cinq fameux orfévres, contemporains de Brunelleschi et de Luca della Robbia : Antellotto Baccioforte et Mazzano, tous deux de Plaisance; Nicolò Bonaventure et son neveu Enrico, et le Florentin Arditi.

(1) VASARI, *Vie de Brunelleschi.* (2) *Idem*, *Vie de Luca della Robbia.*

Nous avons déjà nommé Antellotto comme ayant restauré et refait en partie les bijoux du trésor de Monza.

Quant à Mazzano, son mérite était constaté par une magnifique crosse de vermeil de plus de quatre pieds de haut, qui subsista jusqu'en 1798 dans la cathédrale de Plaisance. Elle était enrichie de bas-reliefs, de statuettes, d'ornements et d'émaux travaillés avec goût et terminés avec une exquise délicatesse. Ce bel ouvrage, commencé en 1388, ne fut fini qu'en 1416, après vingt-huit ans de travail. Il y a quelques années, il en restait encore des fragments dans la collection de M. Boselli[1].

Nicolò Bonaventure et Enrico ont laissé leur nom sur un reliquaire appartenant à la cathédrale de Forli, et qui contient la tête de saint Sigismond. Les belles ciselures, les nielles et les émaux dont ce reliquaire est enrichi, en font une des plus belles pièces de l'orfévrerie du XIVe siècle[2].

Andrea Arditi se recommande par un buste en argent, à peu près de grandeur naturelle, servant de reliquaire au crâne de saint Zanobi, qu'on aperçoit sous un cristal, le métal étant découpé à cet effet au sommet de la tête. Ce buste est renfermé dans la magnifique châsse en bronze, l'un des chefs-d'œuvre de Ghiberti, que l'on conserve dans la cathédrale de Florence. On ne l'en sort qu'une fois l'an, le 26 janvier, à moins que ce ne soit pour conjurer quelque grande calamité. Néanmoins il n'est pas impossible d'obtenir de le voir à d'autres jours. La sculpture d'Andrea Arditi est tout à la fois noble et simple ; on peut lui reprocher cependant un peu de raideur, défaut qui se rencontre souvent dans les œuvres de cette époque. L'exécution est très soignée : des médaillons finement gravés, où sont représentés des saints, enrichissent le buste. Vasari, qui fait un grand éloge de cette pièce d'orfévrerie sculptée, en avait attribué la confection à Cione[3]; mais cette inscription, gravée sur la poitrine en caractères

(1) CICOGNARA, *Stor. dell. scult.*, t. II, p. 187.

(2) *Idem*, t. I, p. 369.

(3) VASARI, *Vie d'Agostino et d'Agnolo.*

gothiques, *Andreas Arditi de Florentia me fecit*, ne peut laisser aucun doute sur l'auteur de ce riche monument. Notre collection conserve, sous le nº 906, un calice qui est sorti des habiles mains de Arditi ; il porte la même inscription latine, émaillée au-dessous du nœud.

Le xvᵉ siècle va nous montrer des artistes encore plus distingués.

Lorenzo Ghiberti, beau-fils de Bartoluccio, reçut de cet habile orfévre les premiers principes des arts du dessin. A peine âgé de vingt ans, il venait de quitter l'atelier de son beau-père pour aller à Rimini, lorsque celui-ci le rappela à Florence, afin qu'il prît part au concours qui avait été ouvert par la communauté des marchands de Florence (1401) pour l'exécution des deux portes du baptistère de Saint-Jean. Ghiberti avait affaire à de rudes concurrents : Brunelleschi, Donatello, Jacopo della Quercia étaient les plus en réputation. Néanmoins, guidé par les conseils de Bartoluccio, qui l'aida même, à ce que dit Vasari, dans l'exécution de son morceau de concours, Ghiberti produisit un si bel ouvrage, que Donatello et Brunelleschi se déclarèrent vaincus. Les juges ratifièrent la décision si désintéressée de ces grands artistes, et Ghiberti fut chargé de l'exécution de ces portes, qui ont immortalisé son nom. Le bas-relief de Ghiberti, qui est conservé aujourd'hui dans le cabinet des bronzes de la galerie de Florence, était admirable de dessin et de composition ; mais sous ce rapport celui de Brunelleschi, qu'on voit également dans le même cabinet, ne lui cédait en rien. Ce qui mérita la palme à Ghiberti, ce fut le fini précieux et inimitable de l'exécution. Il avait terminé et réparé son bronze avec toute la finesse que les bons orfévres apportaient alors aux plus délicats travaux de leur art, et l'on peut dire que c'est à son talent dans l'orfévrerie qu'il dut de l'emporter dans ce concours sur les plus grands sculpteurs du xvᵉ siècle.

Le brillant succès de Ghiberti lui procura de nombreux travaux de sculpture; mais cependant il n'abandonna jamais l'orfévrerie, et il exécuta, durant tout le cours de sa vie, de très beaux travaux qui se rattachent à cet art. Indépendam-

ment des bas-reliefs d'argent de l'autel du baptistère de Saint-Jean, qui sont de magnifiques pièces de sculpture, il fit même des bijoux. Ainsi, dans l'année 1428, il monta en cachet, pour Jean, fils de Cosme de Médicis, une cornaline de la grosseur d'une noix, gravée en intaille, qui avait appartenu, disait-on, à Néron. Le manche en or ciselé figurait un dragon ailé qui sortait de dessous des feuilles de lierre. Vasari vante la finesse et la beauté de ce travail.

Peu après, le pape Martin V (†1431) étant venu à Florence, notre grand artiste fut chargé de lui faire deux précieux bijoux : un bouton de chape et une mitre d'or. Il avait exécuté en relief sur le bouton de chape une demi-figure du Christ bénissant, entourée de pierres d'un grand prix ; la mitre était couverte de feuillages d'or merveilleusement ciselés, d'où sortaient huit figures de ronde bosse d'une beauté ravissante.

En 1439, le pape Eugène IV lui fit faire pendant son séjour à Florence une mitre d'or du poids de quinze livres, chargée de cinq livres et demie de pierres précieuses d'un très grand prix. Lorenzo enchâssa toutes ces pierreries dans des ornements rehaussés de figurines de ronde bosse. Le devant présentait le Christ sur son trône, entouré d'une foule de petits anges ; le derrière, la Vierge assise sur un siége soutenu par des anges, et accompagnée des quatre évangélistes. Par ce qui reste des travaux de Ghiberti, on peut se faire une idée du beau style et de l'exquise délicatesse de ces précieux bijoux[1], et s'il passe à juste titre pour l'un des plus grands sculpteurs des temps modernes, on peut le regarder aussi comme le premier des orfévres.

L'exécution complète des portes du baptistère de Saint-Jean dura quarante années, et pendant ces longs travaux Ghiberti

(1) Ces détails sur les bijoux de Ghiberti nous sont fournis non-seulement par Vasari, mais encore par les curieux mémoires laissés par Ghiberti. Ces mémoires, qu'on peut regarder comme le premier essai d'une histoire de l'art en Italie, sont restés longtemps inconnus; ils ont été publiés par Cicognara dans son ouvrage *Storia della scultura*, t. II, p. 99, et par M Léopold Leclanché, dans sa traduction de Vasari, t. II, p. 88.

se fit aider par de jeunes orfévres qui devinrent plus tard des maîtres habiles, tels que Masolino da Panicale, Nicolò Lamberti, Parri Spinelli, Antonio Filarete, Paolo Ucello et Antonio del Pollaiuolo, le plus célèbre de tous [1].

Ce fut dans l'atelier de l'orfévre Bartoluccio Ghiberti que Pollaiuolo (né vers 1424 †1498) apprit les principes des arts du dessin et de l'orfévrerie. Il fit des progrès si rapides qu'en peu de temps il égala son maître, et acquit une réputation d'habileté qui lui permit de travailler pour son propre compte. Il se sépara donc de Bartoluccio et de Lorenzo pour ouvrir à Florence une boutique, où il exerça pendant plusieurs années l'orfévrerie avec beaucoup de succès; ses nielles surtout eurent une grande vogue. Les consuls de la communauté des marchands le chargèrent alors d'exécuter quelques bas-reliefs pour l'autel d'argent du baptistère de Saint-Jean [2], dont il est à propos de parler maintenant.

Dès le XIIIe siècle, les Florentins avaient résolu de recouvrir entièrement toutes les faces du grand autel du baptistère avec des plaques d'argent, où la vie du Précurseur devait être ciselée en relief. Cet autel, auquel Cione avait travaillé, ne parut plus assez beau dans le siècle suivant : il fut fondu en grande partie, et les consuls de la communauté des marchands décidèrent qu'on en élèverait un autre beaucoup plus riche et d'une conception plus grandiose [3]. Le nouvel autel fut commencé en 1366, ainsi que l'indique l'inscription qui s'y trouve gravée. Il ne fut terminé qu'en 1477, si toutefois on peut dire qu'il fut terminé, car il manque encore au côté gauche de l'autel deux bas-reliefs, qui sont remplacés par des peintures figuratives.

Cette magnifique pièce d'orfévrerie n'est offerte aux regards du public que le jour de la fête de saint Jean et le lendemain; pendant le cours de l'année, elle est conservée dans les bâtiments de la fabrique de la cathédrale, où l'on peut la voir en s'appuyant de quelques protections : seulement il est interdit

(1) VASARI, *Vie de Ghiberti.*
(2) *Idem, Vie d'Ant. et Pietro del Pollaiuolo.*
(3) GORI, *Thesaurus vet. diptych. Florentiæ*, 1759, t. III.

de dessiner et de prendre des mesures; l'œil doit tout apprécier.

Le monument, qui a un mètre 30 centimètres environ de haut, se divise en trois parties : la face principale, de trois mètres 25 centimètres environ de long, et les deux faces latérales de près d'un mètre chacune. La statue de saint Jean, placée dans une niche dont la décoration est empruntée au style ogival, occupe le milieu de la face principale. Elle est en argent doré et peut avoir 66 centimètres d'élévation. C'est un bel ouvrage, qui fut exécuté en 1452 par Michelozzo. Vasari avait attribué cette statuette à Antonio del Pollaiuolo, mais le livre de la communauté des marchands a fourni la preuve que Michelozzo en est l'auteur. De chaque côté de la figure du Précurseur se trouvent quatre bas-reliefs sur deux rangées. Chacune des faces latérales comprend aussi quatre bas-reliefs sur deux rangées; cela fait en tout seize bas-reliefs, dont deux, comme nous l'avons dit, sont simulés par des peintures. Ces tableaux d'argent, exécutés en haut relief très saillant, peuvent avoir 30 centimètres de haut sur 20 de large; les sujets sont tous puisés dans la vie de saint Jean. La frise, qui règne dans la partie supérieure du monument, est décorée de 43 niches qui renferment 43 figurines d'argent, de 12 à 15 centimètres de haut. Les parties lisses du monument sont enrichies de décorations, dont la description détaillée nous entraînerait trop loin. Ce sont des fenêtres gothiques, de petites niches renfermant des figures, des étoiles et d'autres ornements exécutés soit en émail translucide sur relief, soit en nielles qui se détachent sur un fond d'émail bleu.

Berto Geri, Cristoforo, fils de Paolo, Leonardo, fils de Giovanni, et Michel Monte sont les artistes qui ont travaillé les premiers à ce grand ouvrage, sans compter Cione, dont les travaux, comme nous l'avons dit, proviennent de l'ancien autel.

Les grands bas-reliefs sont dus à Cione, Lorenzo Ghiberti, Bartolommeo Cenni, Andrea del Verocchio, Antonio Salvi, Francesco, fils de Giovanni, et Antonio del Pollaiuolo. Gori cependant ne cite pas Ghiberti, mais les archives conservées à la fabrique du dôme et les traditions ne paraissent pas laisser

de doute que ce grand sculpteur n'ait exécuté plusieurs de ces beaux bas-reliefs. On conçoit que, sortis de la main de tant d'artistes qui florissaient à diverses époques, ces bas-reliefs présentent des différences notables dans le style et dans l'exécution.

Parmi les pièces d'orfévrerie, qui sont comme des annexes de l'autel, la plus remarquable est une grande croix d'argent, ou pour mieux dire un groupe de plusieurs figures de ronde bosse de 2 mètres 50 centimètres de haut, représentant la crucifixion. Milano, fils de Dei, Becto, fils de Francesco, et Antonio del Pollaiuolo sont les auteurs de ce bel ouvrage, qui a été terminé en 1456. Gori attribue la partie supérieure de ce monument à Becto, la partie inférieure aux deux autres artistes. Antonio del Pollaiuolo avait fait également de magnifiques chandeliers pour accompagner la croix [1] : malheureusement ils ont été fondus en 1527, avec d'autres beaux objets d'argent, pour subvenir aux dépenses de la guerre [2].

Nous avons vu dans le traité de Théophile que l'art de nieller, qui consiste à couvrir d'une espèce d'émail noir les fines intailles d'une gravure exécutée sur une plaque d'argent, était, dès le XII[e] siècle, une dépendance de l'orfévrerie ; aussi devons-nous placer parmi les orfévres Maso Finiguerra, qui, vers le milieu du XV[e] siècle, jouissait à Florence d'une réputation méritée pour ses nielles sur argent. Jamais personne ne s'était rencontré qui sût graver autant de figures dans un petit espace, avec une pureté de dessin aussi parfaite [3]. Parmi les nielles d'argent que conserve le *cabinet des bronzes* de la galerie de Florence, on voit une paix exécutée par Finiguerra en 1452 pour le baptistère de Saint-Jean ; elle n'est rien moins que la planche de la première estampe qu'on ait imprimée, et dont la Bibliothèque royale de Paris conserve l'unique épreuve [4]. Aussi le renom que Finiguerra avait acquis comme habile orfévre fut-il à juste titre éclipsé par la gloire d'avoir été

(1) VASARI, *Vie de Pietro et Ant. del Pollaiuolo.*

(2) GORI, *loc. cit.* (3) VASARI, *loc. cit.*

(4) M. DUCHESNE aîné, *Essai sur les nielles*, Paris, 1836.

l'inventeur de l'impression des gravures sur métal. Notre collection possède quelques nielles sur argent, parmi lesquelles on doit remarquer une paix (n° 909) où se trouve représenté le couronnement de la Vierge, et qui porte les armes du pape Alexandre VI.

Parmi les artistes de la fin du xve siècle qui, après avoir été orfévres, devinrent célèbres dans la peinture ou dans la sculpture, il faut citer Andrea Verocchio († 1488), Domenico Ghirlandajo (†1495) et Francesco Francia (1450†1517). Verocchio, qui a mérité comme sculpteur une très grande réputation, et dont le chef-d'œuvre, la statue équestre de Bartolommeo Colleoni, est encore debout sur la place de Saint-Jean-et-Paul à Venise, avait commencé par exercer l'orfévrerie à Florence : plusieurs boutons de chape, un vase couvert d'animaux et de feuillages, et une belle coupe ornée d'une danse d'enfants, l'avaient mis en crédit [1]; aussi la communauté des marchands lui commanda-t-elle pour l'autel du baptistère deux bas-reliefs d'argent, qui augmentèrent sa réputation. Appelé par Sixte IV à Rome pour refaire, dans la chapelle pontificale, les statuettes en argent des apôtres qui avaient été détruites, il s'acquitta avec succès de ces travaux; mais les études qu'il fit des antiques que possédait la capitale du monde chrétien le décidèrent à se livrer exclusivement à la sculpture et à la peinture. Il eut la gloire de compter parmi ses élèves le Pérugin et Léonard de Vinci.

Domenico Ghirlandajo était fils de Tommaso, célèbre orfévre, qui avait reçu le nom de Ghirlandajo d'une parure en forme de guirlande qu'il avait inventée, et dont les jeunes Florentines raffolaient. Domenico était donc naturellement destiné à exercer l'état de son père. Ses travaux, qui consistaient principalement en lampes d'argent d'un grand prix, furent détruits, avec la chapelle de l'Annunziata qu'elles décoraient, pendant le siége que Florence eut à subir en 1529 [2]. Domenico Ghirlandajo abandonna l'orfévrerie pour la peinture, dans laquelle il s'est rendu illustre.

(1) Vasari, *Vie de Andrea Verocchio.*
(2) *Idem*, *Vie de Domenico Ghirlandajo.*

Nous avons déjà parlé des émaux sur ciselures en relief de Francia ; mais ce qui le mit surtout en réputation, ce fut l'habileté qu'il montra dans la gravure des médailles et la fonte des monnaies[1], travaux qui dépendaient alors de l'orfévrerie. Francia, jusqu'à l'âge viril, s'était uniquement adonné à l'orfévrerie, et n'avait pas touché le pinceau ; c'est par une espèce de prodige, dont on n'avait pas encore vu d'exemple, qu'il parvint en peu d'années à se placer parmi les meilleurs maîtres de son temps.

Pour clore la liste des orfévres qui se rendirent célèbres à la fin du xve siècle et dans les premières années du xvie, nous devons nommer Ambrogio Foppa de Milan, surnommé Caradosso, et Michelagnolo di Viviano.

Caradosso était un habile orfévre en tout genre, mais il se distingua principalement par ses émaux sur relief et par les médailles qu'il grava sous les pontificats de Jules II et de Léon X[2]. Il excellait aussi à faire de petits médaillons en or enrichis de figures de haut relief et de ronde bosse qu'on portait aux bonnets et dans les cheveux. D'après Cellini[3], il vivait encore sous Clément VII.

Le goût pour les bijoux, enrichis de figurines de ronde bosse ou de haut relief coloriées par des émaux, était dominant en Italie au xve siècle. Il en existe encore plusieurs de cette époque. Nous signalons parmi les plus beaux une paix conservée à Arezzo dans le trésor de la *Madonna*. Cette paix fut donnée en 1464 par le pape Pie II aux Siennois, ses concitoyens, qui depuis en ont fait cadeau aux Arétins.

Michelagnolo était l'un des orfévres les plus estimés de Florence du temps de Laurent et de Julien de Médicis. Il avait une grande réputation pour la monture des pierres précieuses, et exécutait avec une égale perfection les nielles, les émaux et les travaux de ciselure[4]. Vasari cite, comme de fort belles

(1) Vasari, *Vie de Francesco Francia.*

(2) *Idem*, *Vie de Bramante.*

(3) Benvenuto Cellini, *Trattato dell' oreficeria. Milano*, 1811, p. 55.

(4) B. Cellini, *Trat. dell' oref.*, *proemio* lvii.

choses, les ornements dont il décora les armures que Julien de Médicis porta dans un carrousel qui eut lieu sur la place Santa-Croce[1]. La meilleure preuve du mérite de Michelagnolo, c'est l'éloge que fait de lui Benvenuto Cellini, dont il fut le premier maître[2].

Orfévrerie italienne du XVIe siècle. B. Cellini.

Benvenuto Cellini naquit en 1500. Après être resté près de deux années dans l'atelier de Michelagnolo, où il avait été placé en apprentissage à l'âge de treize ans, il entra chez Antonio di Sandro, autre orfévre florentin, artiste de talent. Il travailla ensuite chez différents orfévres de Florence, de Pise, de Bologne et de Sienne, où il avait été exilé à la suite d'une rixe. Tout le temps qu'il pouvait dérober à l'orfévrerie, il le donnait au dessin, étudiant les ouvrages des grands maîtres, et particulièrement ceux de Michel-Ange, pour lesquels il s'était passionné[3]. A Pise, il visitait souvent le Campo-Santo, et copiait avec ardeur les antiques qui s'y trouvaient réunis[4]. Il alla pour la première fois à Rome à l'âge de dix-neuf ans. Pendant les deux ans qu'il y passa cette première fois, il se livra presque exclusivement à l'étude des antiquités, qu'il n'abandonnait, pour faire de l'orfévrerie, qu'autant que l'argent venait à lui manquer[5]. On conçoit facilement qu'en suivant cette direction, Cellini, doué qu'il était d'une imagination ardente et d'une grande intelligence, soit devenu en peu de temps un artiste distingué. Aussi la vogue qu'il sut acquérir, à son retour à Florence, lui permit-elle d'ouvrir pour son compte un atelier, où il exécuta une grande quantité de petits ouvrages de bijouterie.

Bientôt, en 1523, une nouvelle querelle avec ses voisins l'ayant forcé de fuir de Florence, il se retira à Rome, où il séjourna jusqu'en 1537, si l'on en excepte quelques mois qu'il

(1) VASARI, *Vie de Baccio Bandinelli.*

(2) *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo. Firenze*, 1830, p. 12.

(3) *« Attesi continuamente in Firenze a imperare sotto la bella maniera di Michelagnolo et da quella mai mi sono ispiccato. » Vita di B. Cellini*, p. 23.

(4) *Vita di B. Cellini*, p. 20. (5) *Idem*, p. 26.

passa, à différentes reprises, à Florence, et le temps qu'il employa à visiter Mantoue, Naples, Venise et Ferrare. C'est durant ces quatorze années qu'il fonda sa réputation d'habile orfévre, et qu'il fabriqua ses plus beaux bijoux, les coins de la monnaie de Rome et les médailles de Clément VII et du duc Alexandre. Cellini vint pour la première fois en France en 1537. Il fut présenté à François Ier; mais ce prince ayant quitté Paris pour se rendre à Lyon, Cellini voulut retourner à Rome.

En 1540, François Ier le rappela auprès de lui. Pendant un séjour de près de cinq années que Cellini fit à Paris, il exécuta pour le roi un grand nombre de beaux ouvrages, dont il ne subsiste plus qu'une salière d'or, conservée dans le cabinet des antiques de Vienne.

De retour à Florence, Cellini s'adonna à la grande sculpture. Ce fut alors qu'il jeta en bronze la statue de Persée, le beau buste de Cosme Ier, et qu'il sculpta en marbre un crucifix de grandeur naturelle, que Vasari regarde comme le plus beau morceau qu'on ait fait en ce genre. Il n'abandonna pas néanmoins l'orfévrerie, et fit encore de charmants bijoux pour la duchesse Éléonore. Après être resté vingt-cinq ans au service du grand-duc de Toscane, comme sculpteur, orfévre et maître des monnaies, Cellini mourut en 1571, assez mal récompensé de ses grands travaux, mais laissant après lui une haute réputation justement méritée.

On ne peut douter que Cellini n'ait été un artiste des plus éminents, et qu'il n'ait fait, durant sa longue vie, une quantité considérable de pièces d'orfévrerie. Aussi l'on a peine à comprendre ce jugement que M. Dussieux vient de porter tout récemment sur ce grand artiste dans ses *Recherches archéologiques sur l'histoire de l'orfévrerie:* « Cet homme fit bien quel-
« ques ouvrages d'orfévrerie, mais il eut beaucoup trop d'au-
« dace, se vanta avec une impudence incomparable, et c'est
« autant par ces moyens que par son grand talent, qu'il s'est
« acquis une réputation colossale. Il est devenu un mythe[1]. »

(1) *Annales archéologiques*, t. III, p. 261.

Ainsi Cellini serait une espèce d'être fabuleux, et la plupart de ses beaux ouvrages d'orfévrerie n'auraient existé que dans son imagination.

Dans les écrits de Cellini, sur lesquels s'appuie sans doute M. Dussieux pour lui reprocher son impudence à se vanter, il faut distinguer l'homme et l'artiste. L'homme est fanfaron, il est vrai ; c'est un spadassin dont l'audace est sans bornes, même avec les princes, et qui ne recule pas devant un meurtre pour se venger d'un ennemi. A l'en croire, c'est lui qui, en défendant les murs de Rome, aurait tué d'un coup d'arquebuse le connétable de Bourbon, et qui aurait ensuite commandé l'artillerie du château de Saint-Ange, où Clément VII était assiégé. Il peut y avoir dans ces récits beaucoup d'exagération, si l'on veut; mais lorsque l'artiste donne la description de quelques-uns de ses travaux, quoiqu'il le fasse en homme qui connaît la valeur de son talent, on n'y trouve rien qui sente la forfanterie. C'est souvent, comme il le dit lui-même[1], pour enseigner par des exemples qu'il entre dans de minutieux détails sur les ouvrages sortis de ses mains. Du reste il sait rendre justice au talent des orfévres de son temps, qu'il place souvent au-dessus de lui-même, et laisse parfois à ses ouvriers le mérite d'avoir inventé certains procédés dont il se servait[2].

Si l'on n'avait, pour juger Cellini, que les mémoires qu'il a écrits, on pourrait jusqu'à un certain point comprendre l'opinion de M. Dussieux sur le compte de ce grand artiste ; mais quelques-unes de ses œuvres sont là pour attester la véracité de ses mémoires en ce qui touche à l'art, et Vasari, son contemporain, qui avait vu ses plus beaux ouvrages d'orfévrerie, nous a fait connaître et la prodigieuse fécondité de son imagination, et la haute estime dont jouissaient ses travaux.

Laissons parler le biographe italien : « Cellini, citoyen flo- « rentin, aujourd'hui sculpteur, n'eut point d'égal dans l'or-

(1) « *Seguitando adunque il nostro costume solito, che è di dimostrar le cose per via d'esempj, dico...* » *Tratt. dell' oref.*, cap. VII, p. 92.

(2) B. Cellini, *Tratt. dell' oref.*, p. 117.

« févrerie, quand il s'y appliqua dans sa jeunesse, et fut peut-
« être maintes années sans en avoir, de même que pour
« exécuter les petites figures en ronde bosse et en bas-relief,
« et tous les ouvrages de cette profession. Il monta si bien les
« pierres fines, et les orna de chatons si merveilleux, de figu-
« rines si parfaites, et quelquefois si originales et d'un goût
« si capricieux, que l'on ne saurait imaginer rien de mieux.
« On ne peut assez louer les médailles d'or et d'argent qu'il
« grava, étant jeune, avec un soin incroyable. Il fit à Rome,
« pour le pape Clément VII, un bouton de chape dans lequel
« il représenta un Père éternel d'un travail admirable. Il y
« monta un diamant taillé en pointe, entouré de plusieurs pe-
« tits enfants, ciselés en or avec un rare talent. Clément VII
« lui ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait
« être supportée par les Vertus théologales, Benvenuto con-
« duisit presque entièrement à fin cet ouvrage, qui est vrai-
« ment surprenant. De tous les artistes qui de son temps
« s'essayèrent à graver les médailles du pape, aucun ne réus-
« sit mieux que lui, comme le savent très bien ceux qui en
« possèdent, ou qui les ont vues; aussi lui confia-t-on les
« coins de la monnaie de Rome, et jamais plus belles pièces
« ne furent frappées. Après la mort de Clément VII, Ben-
« venuto retourna à Florence, où il grava la tête du duc
« Alexandre sur les coins de monnaie qui sont d'une telle
« beauté, que l'on en conserve aujourd'hui plusieurs emprein-
« tes comme de précieuses médailles antiques; et c'est à bon
« droit, car Benvenuto s'y surpassa lui-même. Enfin il s'a-
« donna à la sculpture et à l'art de fondre les statues. Il exé-
« cuta en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et
« en or, pendant qu'il était au service du roi François Ier. De
« retour dans sa patrie, il travailla pour le duc Cosme, qui lui
« commanda d'abord plusieurs pièces d'orfévrerie et ensuite
« quelques sculptures [1]. »

Quelle meilleure réponse peut-on faire à M. Dussieux?

(1) VASARI, *Des académiciens du dessin,* traduction de M. Léopold Leclanché, t. X, p. 2.

A l'appui du récit de Vasari, ne possède-t-on pas d'ailleurs, comme nous le disions, quelques œuvres de Cellini ? Sans parler du magnifique buste en bronze de Cosme Ier et du groupe de Persée et Méduse, le ravissant piédestal de ce groupe, orné de statuettes de bronze, et le petit modèle du Persée[1], qui, par leur dimension, se rapprochent des travaux de la grande orfévrerie, font voir ce dont Cellini était capable dans les ouvrages qui se rattachent à cet art.

Les pièces d'orfévrerie et les bijoux sortis de ses mains dont l'authenticité n'est pas contestable sont en très petit nombre, il est vrai ; on ne peut guère ranger dans cette catégorie que la belle salière qu'il exécuta pour François Ier, les monnaies qu'il fit pour Clément VII et pour Paul III, la médaille de Clément VII et celle[2] de François Ier ; enfin la monture d'une coupe en lapis-lazuli, offrant trois anses en or émaillé, rehaussées de diamants, et le couvercle, en or émaillé, d'une autre coupe en cristal de roche, qui sont conservées toutes deux dans le cabinet des gemmes de la galerie de Florence et existaient depuis le XVIe siècle dans le trésor des Médicis.

Comme Cellini s'est occupé d'orfévrerie pendant plus de cinquante années, qu'il a été en qualité d'orfévre au service de Clément VII, de Paul III, de François Ier et des ducs de Florence, on ne peut douter qu'il n'ait fait un grand nombre de pièces d'orfévrerie et de bijoux ; tous n'ont pas dû périr, et certes plusieurs de ses œuvres, en dehors de celles que nous venons de signaler, doivent subsister encore. Après avoir examiné avec soin les œuvres de sculpture de Cellini, ses pièces d'orfévrerie et ses bijoux authentiques, pour se pénétrer de son style, et après avoir étudié, dans le traité qu'il a publié sur l'orfévrerie, les procédés de fabrication qu'il indique comme lui étant personnels, on peut arriver à désigner

(1) Ce modèle en bronze est conservé dans la galerie de Florence, à côté d'un autre modèle en cire également de la main de Cellini.

(2) M. Eugène Piot en a publié la gravure, avec la traduction du *Traité de l'orfévrerie* de Cellini, dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. II.

quelques pièces qui, sans avoir pour elles l'authenticité des premières, peuvent cependant passer avec quelque certitude pour être sorties de ses habiles mains. Voici celles que nous avons vues :

Dans l'argenterie du grand-duc de Toscane, trois coupes et un flacon en or émaillé, enrichis d'anses en forme de dragons ailés à têtes fantastiques, qui sont d'un dessin ravissant et d'une merveilleuse exécution. Ces pièces portent les armes des Médicis et des Farnèse.

Dans le cabinet des antiques de Vienne, un médaillon ovale en or émaillé. Léda y est représentée à demi couchée et caressée par Jupiter, métamorphosé en cygne; l'Amour, debout, sourit aux amants. Ces figures de haut relief, coloriées en émail, se détachent presque entièrement du fond. Le médaillon est encadré dans un cartouche découpé, en or ciselé et émaillé, rehaussé de pierres fines. Ce bijou passe pour celui dont Cellini parle dans ses mémoires, comme l'ayant fait pour le gonfalonier de Rome Gabriello Cesarino [1].

Dans la riche chapelle du palais du roi de Bavière, à Munich, un petit monument, espèce de reliquaire en or émaillé. Au centre se trouve un groupe de figurines de ronde bosse : les rois mages venant adorer le Christ.

Dans le musée du duc de Saxe-Gotha, la couverture en or émaillé d'un petit livre d'heures de 8 à 9 centimètres carrés. Sur chacun des ais est ciselé en relief un sujet de sainteté placé sous une arcade; des figures de saints occupent les angles; le tout est encadré dans des bordures composées, comme les arcades, de diamants et de rubis. Trois petits bas-reliefs d'une grande finesse d'exécution décorent le dos de cette charmante couverture. Serait-ce celle que fit Cellini, d'après les ordres de Paul III, et qui fut offerte en présent à Charles-Quint [2] ?

Dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale de Paris, la monture d'un camée antique de forme ovale (n° 158). Cette monture, ciselée et émaillée, est enrichie de figurines de ronde bosse et de mascarons coloriés d'émail; au som-

(1) *Vita di B. Cellini*, p. 48. (2) *Ibidem*, p. 197.

met, la figure de la Victoire tient enchaînés à ses côtés deux prisonniers assis.

Enfin, de l'avis de plusieurs connaisseurs, nous croyons pouvoir attribuer à Cellini le beau bijou de notre collection nº 992, où sont représentées deux figures de ronde bosse en or ciselé et émaillé, placées sous une arcade en pierres fines; le médaillon nº 993, qui reproduit les figures d'Adam et Ève, et le petit cartouche nº 994. On reconnaît dans les figurines qui enrichissent les deux premiers bijoux, toutes petites qu'elles sont, le style de Michel-Ange, dont Cellini, comme il le dit lui-même, aimait tant à s'inspirer; le travail du cartouche a beaucoup d'analogie avec celui de la monture du camée de la Bibliothèque royale.

Le traité que Cellini, à l'exemple de Théophile, a écrit sur l'art qu'il cultivait, fait connaître les procédés de fabrication en usage de son temps et ceux qu'il mit lui-même en pratique. Il serait beaucoup trop long ici d'analyser ce curieux livre; il nous suffira d'indiquer les matières qui en font l'objet, pour donner une idée des connaissances variées que devait posséder, au XVIe siècle, un artiste qui voulait embrasser toutes les parties de l'art de l'orfèvrerie.

Le chapitre Ier traite de la joaillerie, de la nature des pierres précieuses, de leur sertissure, de la doublure des pierres de couleur. Le chapitre II donne la manière de composer le *niello* et les procédés à employer pour nieller. L'art de travailler le filigrane est le sujet du chapitre III. Nous avons rapporté plus haut de longs extraits du chapitre IV, qui a l'émaillerie pour objet. Le chapitre V enseigne la bijouterie proprement dite (*il lavoro di minuteria*) et l'art de travailler au repoussé et de ciseler les feuilles d'or et d'argent (*lavori di piastra*), pour en former les figurines qui décorent les bijoux ou en tirer les statuettes qui entrent dans la composition des pièces d'orfèvrerie de petite dimension. Aux détails dans lesquels entre Cellini sur les parties de l'art comprises dans le chapitre cinquième, on s'aperçoit facilement que c'étaient celles qui lui plaisaient le plus. Il décrit dans ce chapitre le bouton de chape exécuté pour Clément VII, qui

faisait l'admiration de tous les artistes, comme nous l'a appris Vasari, et la belle salière d'or de François Ier, dont les deux figures principales, Neptune et Bérécynthe, n'ont pas moins de 20 à 25 centimètres de haut.

Les travaux de *minuteria,* les bijoux proprement dits, étaient tous travaillés au ciselet; rien n'était fondu ni estampé[1]. Ce travail de *minuteria* comprenait les anneaux, les pendants, les bracelets; mais les bijoux les plus en vogue étaient certains médaillons (*medaglie di piastra d'oro sottilissimo*), qui se portaient au chapeau et dans les cheveux. On les faisait de deux manières : tantôt des figurines étaient repoussées sur une feuille d'or; tantôt ces figurines, après avoir été repoussées presque jusqu'au point de devenir de ronde bosse, étaient détachées de la feuille d'or et appliquées sur un fond de lapis-lazuli, d'agate ou de toute autre matière précieuse. Ces médaillons recevaient une bordure d'encadrement ciselée et souvent enrichie d'émaux. Cellini s'étend avec complaisance sur la fabrication de ce genre de bijou, et enseigne avec détails les divers procédés mis en usage soit par Caradosso, qui y excellait, soit par lui-même. Il donne aussi la description de quelques-uns des plus beaux qu'il ait exécutés, notamment de celui qu'il avait fait pour le gonfalonier Cesarino, que possède le cabinet des antiques de Vienne. Les bijoux de notre collection, nos 993, 995, 997, sont des médaillons travaillés suivant le second mode indiqué par Cellini.

Introduit en France, sans doute par le célèbre orfévre florentin, ce genre de bijou y fut fort en vogue sous François Ier et Henri II; il recevait le nom d'*enseigne*.

Le chapitre VI fait connaître la manière de graver en creux l'or, l'argent et le bronze, et celle de faire les sceaux des princes et des cardinaux. L'art de graver les monnaies et les médailles est développé dans les chapitres VII, VIII, IX et X. Les chapitres XI et XII sont consacrés à l'orfévrerie proprement dite, *il lavorar di grosserie d'oro e di argento;* Cellini y

(1) « *Tutto quello, che fra gli orefici si domanda lavorare di minuteria, si conduce col cesello.* » B. Cellini, *Tratt. dell' oref.*, p. 55.

enseigne les différentes manières de fondre le métal et de le couler en feuille, et aussi la fabrication des vases d'or et d'argent. L'exécution des statues d'argent, grandes comme nature, ou d'une proportion colossale, fait l'objet du chapitre XIII. Les dix derniers chapitres sont employés à l'exposition de certains procédés qui se rattachent au matériel de la fabrication, tels que ceux de la dorure de l'argent et de la coloration de l'or.

Cellini, ainsi que Théophile, a été soumis, jusqu'à un certain point, aux erreurs de son temps : il lui arrive, par exemple, de dire que les pierres fines, comme toutes les autres choses de la nature, produites sous l'influence de la lune, sont composées de quatre éléments[1]; néanmoins, et bien que les procédés de fabrication se soient matériellement améliorés dans certaines parties depuis le XVIe siècle, nos orfévres peuvent puiser dans son traité d'utiles enseignements. Sous le rapport de l'histoire de l'art, il sert à nous faire connaître le style des plus beaux bijoux de Cellini, et permet de les faire revivre en quelque sorte, tant ses descriptions sont nettes et précises. Il nous reste une dernière remarque à faire, c'est que, sur beaucoup de matières, le traité de Cellini présente une grande analogie et quelquefois une conformité parfaite avec celui que Théophile avait écrit plus de trois cent cinquante ans avant lui. Ainsi la manière d'exécuter les travaux au repoussé et les procédés de la fonte des anses des vases offrent beaucoup de ressemblance dans les deux traités : si les doses qui entrent dans la composition du *niello* sont différentes, le mode d'application du niello sur la plaque d'argent gravée est le même. Les pratiques de l'art du XIIe siècle s'étaient donc transmises par tradition jusqu'au XVIe, presque sans altération. Ce fait n'est-il pas encore à la gloire de ce moyen âge si déprécié, si peu connu?

Après Cellini, il nous reste à nommer quelques orfévres italiens qui se sont distingués dans le XVIe siècle : Giovanni da Firenzuola, fort habile à travailler la vaisselle de table et

(1) B. Cellini, *Tratt. dell' oref.*, p. 2.

l'orfévrerie proprement dite, *cose grosse* [1]; Luca Agnolo, bon dessinateur, le meilleur ouvrier que Cellini eût encore connu lorsqu'il retourna à Rome, en 1523 [2]; Pilotto, cité par Vasari comme fort habile[3]; Piero, Giovanni et Romolo del Tovaloccio, qui furent sans égaux dans l'art de monter les pierreries en pendants et en bagues [4]; Piero di Mino, renommé pour ses ouvrages de filigrane [5]; Lautizio de Pérouse, qui excellait à graver les sceaux [6]; Vicenzio Danti, qui avait fait dans sa jeunesse, avant de se livrer exclusivement à la sculpture, des choses ravissantes en orfévrerie [7]. Nous ne devons pas omettre non plus Girolamo dal Prato, élève et gendre de Caradosso, qui travaillait à Crémone, et qu'on nomma le Cellini de la Lombardie. On cite de lui un bijou merveilleux que la ville de Milan avait offert à Charles-Quint lorsqu'il entra pour la première fois dans ses murs. Cet artiste était habile à graver les nielles et excellait dans l'exécution des statuettes et des figurines d'argent; il faisait aussi, et d'une ressemblance parfaite, des portraits-médaillons en or et en argent. Girolamo florissait dans la première moitié du XVIe siècle [8]. Le fameux Jean de Bologne a fait, en Italie, pour les Médicis, des bas-reliefs en or, que l'on conserve dans le cabinet des gemmes de la galerie de Florence et qu'on peut regarder comme des pièces d'orfévrerie d'un grand mérite.

Depuis la fin du XIIIe siècle jusque vers la fin du XVe, l'orfévrerie italienne avait suivi pas à pas les progrès de la sculpture, avec laquelle elle s'identifiait pour ainsi dire. Ses formes devinrent pures et correctes, son style s'améliora par l'étude des monuments antiques; mais cependant elle sut conserver, dans les grandes pièces d'orfévrerie destinées aux églises, un caractère religieux. Au XVIe siècle, le goût très prononcé pour les sujets mythologiques et poétiques de la Grèce antique eut

(1) *Vita di B. Cellini*, p. 25. (2) *Ibidem*, p. 31 et 49.
(3) VASARI, *Vie de Baccio Bandinelli.*
(4) B. CELLINI, *Tratt. dell' oref. proemio*, p. LVIII. (5) *Idem.*
(6) *Idem*, p. 81. (7) VASARI, *Des académiciens du dessin.*
(8) CICOGNARA, *Stor. della scult.*, t. II, p. 415.

une grande influence sur l'orfévrerie. Le style qui se forma sous cette influence convenait parfaitement aux bijoux et aux objets usuels, qui prirent à cette époque des formes d'une rare élégance; mais il fit perdre à l'orfévrerie religieuse, à son grand détriment, ce cachet de gravité dont elle avait été empreinte au moyen âge.

La collection possède un calice de Andrea Arditi, de la fin du XIVe siècle, et un autre calice, nº 907, qui porte la date de 1415. Elle conserve aussi un calice, nº 913, de la première moitié du XVIe siècle, et ses deux burettes qui sont enrichies de figurines de ronde bosse. Ces pièces feront facilement juger de la différence de style entre les deux époques.

On y verra encore quelques vases italiens décorés de bas-reliefs ciselés avec une grande perfection, et un assez grand nombre de bijoux.

Orfévrerie française au XVIe siècle.

Il est à croire que, dès le commencement du XVIe siècle, l'orfévrerie française avait abandonné le style gothique et adopté celui de la renaissance italienne, sous l'inspiration des artistes que Louis XII et François Ier avaient attirés en France. On peut s'en convaincre par l'éloge que fait Cellini de l'orfévrerie parisienne. Suivant lui, on travaillait à Paris, plus que partout ailleurs, en *grosserie*, ce qui comprenait l'orfévrerie d'église, la vaisselle de table et les figures d'argent; les travaux qu'on y exécutait au marteau avaient atteint un degré de perfection qu'on ne rencontrait dans aucun autre pays [1].

Le séjour que fit Cellini en France, de 1540 à 1545, dut avoir néanmoins une grande influence sur l'art de l'orfévrerie, et principalement sur la bijouterie dans laquelle il n'avait pas de rival. Tous les bijoux furent alors exécutés chez nous dans le style italien. Ainsi les sujets mythologiques devinrent fort à la mode, et exercèrent presque exclusivement l'imagination de nos artistes orfévres. A défaut de monuments, on en trouverait la preuve dans les jolis dessins gravés, pour servir de modèles aux orfévres, par Étienne de Laulne, qui

(1) B. CELLINI, *Tratt. dell' oref.*, p. 130.

était orfévre lui-même[1]. Les charmants anneaux de Woeiriot, orfévre lorrain établi à Lyon, où il florissait vers 1560, respirent également le goût italien de cette époque[2]. Aussi est-il fort difficile de distinguer aujourd'hui les bijoux italiens des bijoux français de la seconde moitié du XVIe siècle.

On retrouve au surplus, dans l'inventaire de la vaisselle et des bijoux de Henri II, fait à Fontainebleau en 1560[3], tous les bijoux signalés par Cellini dans le chapitre V de son *Traité de l'orfévrerie :* les pendants, les anneaux, les bracelets et surtout ces médaillons qui se portaient dans les cheveux et au chapeau, et sur lesquels étaient exécutées au repoussé de jolies figurines en or.

Ces médaillons prirent en France, comme nous l'avons dit, le nom d'*enseignes ;* ils sont ainsi décrits dans l'inventaire de Henri II : « Une enseigne d'or où il y a plusieurs figures « dedans, garnie alentour de petites roses. — Une ensei- « gne d'or le fond de lappis, et une figure dessus d'une Lu- « crèce[4]. — Une enseigne garnie d'or où il y a une Cérès « appliquée sur une agathe, le corps d'argent et l'habillement « d'or[5]. »

Bientôt on ne se contenta plus de figurines en or, repoussées et ciselées ; les travaux de glyptique étant alors très en vogue, on tailla en pierres précieuses les figures qui enrichissaient les enseignes ; les vêtements et les accessoires étaient ciselés en or et émaillés ; quelquefois aussi une partie des figures était exécutée en matières dures, une autre partie en or ciselé. Ainsi, on lit dans le même inventaire : « Une enseigne d'ung David sur ung Goliat, la teste, les bras « et les jambes d'agathe[6]. »

On rencontre aussi dans cet inventaire des figurines d'animaux qui servaient de pendants : « Une licorne d'or émaillée

(1) On peut voir dans l'un des albums de la collection, n° 634, un recueil de gravures de cet artiste.

(2) On trouvera dans la collection, n° 635, la suite complète de tous les anneaux gravés par Woeiriot.

(3) Ms. Bibl. royale. fonds Lancelot, n° 9501. (4) Art. 331 et 329.

(5) *Ibidem*, art. 455. (6) *Ibidem*, art. 351.

« de blanc. — Ung cheval d'or ayant une selle. — Une sale- « mandre d'or émaillée de vert[1]. » Il en existe quelques-unes de ce genre dans la collection, n°s 1012, 1013, 1018.

Bien peu de noms d'orfévres français du XVIe siècle sont venus jusqu'à nous. On cite Benedict Ramel, qui fit un portrait de François Ier en or; François Desjardins, orfévre et lapidaire de Charles IX[2]; Delahaie, qui était orfévre de Henri IV. Nous ne devons pas omettre François Briot, le plus habile de tous, bien que nous ne connaissions de lui que des vases en étain. Il est nécessaire de dire quelques mots de cette espèce de vaisselle.

Le prix considérable de la matière et les ordonnances prohibitives du luxe ne permirent pas toujours aux riches bourgeois de posséder des vases d'or et d'argent. Les orfévres se mirent donc à fabriquer de la vaisselle d'étain, et les bourgeois aisés purent parer les dressoirs de leurs salles à manger de vases qui, par la forme au moins, imitaient l'orfévrerie des dressoirs des princes[3]. Ces vases d'étain furent si bien exécutés à la fin du XVe siècle et au XVIe, qu'ils méritèrent de figurer dans la vaisselle des grands seigneurs et des princes eux-mêmes. L'inventaire du mobilier de Charles, comte d'Angoulême, père de François Ier, du 20 avril 1497, fait mention d'une vaisselle d'étain considérable[4]. Il n'est pas douteux qu'un grand nombre de ces vases d'étain si parfaits ne furent coulés dans des moules qui avaient été relevés sur des pièces d'orfévrerie finement terminées. Cellini, dans son *Traité de l'orfévrerie*, engage les orfévres à tirer une épreuve en plomb des pièces d'argenterie exécutées par la fonte, comme les anses et les goulots des aiguières, à réparer ces pièces, et à les conserver pour servir de modèles à d'autres travaux[5]. On

Vaisselle d'étain. F. Briot.

(1) Art. 312.

(2) Ms. Bibl. royale, fonds Saint-Germain, n° 1803. Invent. des bagues et pierreries de la couronne du 5 novembre 1570.

(3) M. Monteil, *Hist. des Français*, t. II, p. 96.

(4) Ms. Bibl. royale, fonds des Blancs-Manteaux, n° 49, p. 293.

(5) B. Cellini, *Tratt. dell' oref.*, p. 129.

verra plus loin que les orfévres allemands ont souvent suivi cette méthode. C'est à son emploi qu'on doit sans doute la conservation d'une quantité de beaux ouvrages : la richesse de la matière a été la cause de la fonte des originaux en argent ; les épreuves surmoulées en plomb ont survécu, et témoignent aujourd'hui de l'habileté des artistes qui ont exécuté les pièces originales.

Les étains de François Briot sont certainement les pièces les plus parfaites de l'orfévrerie française au XVI[e] siècle. Les formes gracieuses de ses vases, la pureté de dessin des figurines dont il les décore, la richesse de ses capricieuses arabesques et de ses bas-reliefs, tout, en un mot, est parfait et digne d'admiration dans ses œuvres. On ne sait rien de la vie de cet artiste, mais son effigie nous est connue ; elle se trouve empreinte, avec son nom, au revers de ses plus beaux ouvrages. Il florissait sous Henri II. Notre collection conserve de ce grand artiste une aiguière et son bassin, de la plus belle conservation.

Rareté des pièces d'orfévrerie du XVI[e] siècle.

Les pièces d'orfévrerie du XVI[e] siècle, italienne ou française, sont très rares. Le musée du Louvre en possède cependant quelques beaux spécimens. Quant aux bijoux, malgré leur perfection, ils n'ont pu résister à l'influence fatale de la mode, et ont été détruits en grande partie au XVII[e] siècle et surtout au XVIII[e], à l'époque de Louis XV. Les collections publiques d'Italie n'en ont pas, ou ne les montrent pas. En France, à l'exception de quelques montures de camées qui se trouvent à la Bibliothèque royale, les musées en sont tout à fait dépourvus. Le cabinet des antiques de Vienne en conserve quelques-uns de fort beaux. Quant aux autres collections d'Allemagne, les bijoux qu'elles renferment appartiennent à l'art allemand, et plutôt au XVII[e], et même au XVIII[e] siècle, qu'au XVI[e]. Notre collection peut donc se regarder comme des plus riches en objets de ce genre, par le nombre et par la qualité de ceux qu'elle possède.

Orfévrerie allemande au XVI[e] siècle.

Nuremberg et Augsbourg devinrent, au XVI[e] siècle, les principaux centres de la fabrication de l'orfévrerie en Allemagne. Plus tard, Dresde, Francfort sur le Mein et Cologne produi-

sirent également d'habiles orfévres. Les orfévres de Nuremberg conservèrent dans leurs productions, beaucoup plus longtemps que ceux d'Augsbourg, un certain sentiment de l'art allemand[1]; mais dans la seconde moitié du XVIe siècle, les productions de l'orfévrerie allemande se confondent tellement avec celles des artistes de l'Italie, dans tout ce qui se rapporte à l'exécution des figures, des bas-reliefs et des ornements, qu'il serait fort difficile de distinguer les unes des autres, si ce n'était la forme des vases, qui conserva presque toujours une empreinte d'originalité. Rien de plus gracieux, au surplus, que les arabesques dont sont enrichis les vases de l'orfévrerie allemande de cette époque; rien de plus ravissant que les figurines qui se contournent pour en former les anses.

A la fin du XVIe siècle et surtout au commencement du XVIIe, le goût très prononcé pour ces espèces de grands nécessaires, auxquels on a donné le nom de *cabinets* et qui se fabriquaient principalement à Augsbourg, vint fournir aux artistes orfévres de fréquentes occasions d'exercer leur talent dans l'exécution des statuettes et des bas-reliefs d'argent dont les plus beaux de ces meubles étaient souvent enrichis. Les orfévres de Nuremberg et d'Augsbourg produisirent alors des morceaux de sculpture qui sont souvent très remarquables par la sagesse de la composition, la pureté du dessin et le fini de l'exécution.

L'Allemagne, plus soigneuse que la France de la renommée de ses enfants, a conservé un grand nombre d'ouvrages sortis des mains de ces habiles artistes. La *Chambre du trésor* du roi de Bavière et le Trésor impérial de Vienne renferment beaucoup de jolis vases de différentes formes, rehaussés de fines ciselures et de figures émaillées. Le *Grüne Gewölbe* n'est pas moins riche. Parmi les pièces les plus remarquables dont les auteurs sont connus, ce musée conserve, de Wenzel Jamnitzer de Nuremberg (1508†1585), un coffret en argent; de D. Kellerthaler, qui florissait à la fin du XVIe siècle, le bassin baptismal de la famille électorale de Saxe et son aiguière, pièces qui sont regar-

(1) L. v. Ledebur, *Leitfaden für die Kunstkammer zu Berlin*, 1844, S. 55.

dées comme le chef-d'œuvre de cet artiste ; un autre bassin exécuté au repoussé qui reproduit des sujets de la fable, et un grand nombre de bas-reliefs. La *Kunstkammer* de Berlin possède aussi plusieurs pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on doit signaler, de Jonas Silber, de Nuremberg, une coupe portant la date de 1589, qui est ornée de ciselures d'une grande perfection; de Christoph Jamnitzer, de Nuremberg (1563 † 1618), neveu et élève de Wenzel Jamnitzer, un surtout de table figurant un éléphant conduit par un Maure et qui porte sur son dos une tour contenant cinq guerriers; de Hans Pezolt, de Nuremberg († 1633), un portrait en médaillon d'Albert Dürer; de Matthäus Walbaum, qui florissait à Augsbourg en 1615, les statuettes d'argent qui enrichissent le magnifique cabinet fait pour le duc de Poméranie.

Un grand nombre de monuments, en or et en argent, subsistent donc encore pour faire apprécier le mérite des artistes orfévres de l'époque dont nous nous occupons. Au surplus, pour suppléer aux originaux en argent qui ont été fondus, on a rassemblé dans la *Kunstkammer* une très grande quantité de beaux bas-reliefs en plomb et plusieurs vases en étain, enrichis d'arabesques et de figurines, que l'on regarde comme des épreuves des pièces d'orfévrerie des XVIe et XVIIe siècles.

Il faut nommer aussi, parmi les artistes qui ont le plus contribué à la bonne direction donnée à l'orfévrerie allemande au XVIe siècle, Theodor de Bry, né à Liége en 1528, mort à Francfort sur le Mein en 1598. Il a gravé une foule de jolis dessins pour les orfévres. Ses *pendants de clefs*, ses manches et ses gaines de couteaux sont ravissants par le style et le fini de l'exécution[1]. Bien que Theodor de Bry soit plus connu comme graveur que comme orfévre, il n'est pas douteux qu'il n'ait ciselé lui-même, en argent et en or, quelques-unes des pièces dont il a fourni les dessins. Le *Grüne Gewölbe* conserve une table d'argent renfermant cinq médaillons d'or, entourés d'arabesques et de têtes d'empereurs romains, qui porte le mono-

(1) On peut voir dans la collection, n° 634, quelques pièces gravées par cet artiste.

gramme T.B., et que l'on regarde comme sortie de ses mains.

Nous ne devons pas oublier non plus Jean Collaert, graveur à Anvers, né en 1540, qui a laissé deux suites de modèles de bijoux d'une grande finesse d'exécution[1].

Notre collection possède quelques pièces d'orfèvrerie allemande, parmi lesquelles on doit remarquer, sous les nos 305 et 306, deux bas-reliefs qui appartiennent à l'ancienne école de Nuremberg, du second quart du xvie siècle, et qui ont conservé le cachet du style allemand; sous le no 312, un haut relief très finement ciselé, de la fin du xvie siècle, où l'ancien style allemand a fait place au style italien; sous le no 313, deux petits bas-reliefs dans le genre de Kellerthaler, et qu'on pourrait attribuer à cet artiste; sous le no 317, un bas-relief d'une grande dimension, du commencement du xviie siècle; sous le no 922, un couteau, une fourchette, dont les dessins peuvent avoir été fournis par Theodor de Bry; une paire de couteaux, no 924, qui peut passer pour ce qu'on a fait de plus précieux en ce genre. Le calice no 926 et les vases nos 928, 929, 930 et 942 feront connaître, au surplus, les formes de l'orfévrerie allemande et la richesse des décorations dont elle est embellie. Les petites tablettes no 1035, si finement ciselées et portant le nom de Schmidt à Augsbourg, prouveront ce que nous avons dit plus haut, que les orfévres d'Augsbourg s'étaient tellement appliqués, dans la seconde moitié du xvie siècle, à l'imitation du style italien de la renaissance, qu'il est impossible de distinguer leurs productions de celles qui sont sorties des mains des artistes de l'Italie. Les pendants nos 1027 et 1028 sont traités dans le style de Collaert.

Orfévrerie aux xviie et xviiie siècles.

Durant le premier tiers du xviie siècle, l'orfévrerie conserva encore en France et en Allemagne le caractère du style du xvie. De très belles pièces en orfévrerie sculptée et émaillée de l'époque de Louis XIII, que conserve le musée du Louvre, témoignent du mérite des artistes qui florissaient alors. Sous Louis XIV, dans l'orfévrerie comme dans les autres arts, on abandonna la délicatesse du style de la renaissance

(1) Elles existent dans la collection, no 636.

italienne pour rechercher des formes plus grandioses. Le grand roi fit faire des pièces d'orfèvrerie d'un poids énorme, qui pouvaient être regardées cependant comme de beaux objets d'art. Le peintre Lebrun, qui dirigeait tous les artistes, en avait fourni les dessins ; Balin et Delaunay, les plus habiles orfévres du temps, les avaient exécutées. Louis XIV entretenait encore d'autres orfévres à son service. Labarre, les deux Courtois, Bassin, Roussel et Vincent Petit avaient tous des logements au Louvre ; Julien Defontaine, qui y était également établi, avait une grande réputation pour ses joyaux[1]. Le célèbre sculpteur Sarazin lui-même († 1660) s'occupa d'orfèvrerie, et fit pour le roi des crucifix en or et en argent d'une grande beauté[2]. L'orfévrerie du commencement du règne de Louis XIV était donc encore empreinte d'un grand caractère artistique.

Il reste bien peu de productions de cette brillante industrie. Lorsqu'en 1688 la France fut obligée de lutter contre presque toute l'Europe, on eut recours à tous les expédients pour faire face aux dépenses de la guerre. Il fut ordonné que tous les meubles d'argent massif que possédaient les grands seigneurs seraient portés à la Monnaie. Le roi donna l'exemple : il fit fondre ces tables d'argent, ces candélabres, ces grands siéges d'argent massif enrichis de figures de ronde bosse, de bas-reliefs, de fines ciselures, chefs-d'œuvre sortis des mains de Balin. Ils avaient coûté dix millions; on en retira trois[3].

On trouvera dans la collection, n° 1489, un bénitier, orné de figures de ronde bosse et de haut relief en argent, de la bonne époque du règne Louis XIV.

Au XVIIIe siècle, la pureté du style fut complétement mise en oubli; on rechercha le maniéré et le bizarre. La bijouterie est, de tous les arts industriels, celui qui, en suivant cette voie, peut encore, par l'élégance de la forme, la finesse de l'exécution et la richesse des accessoires, mettre au jour de charmantes

(1) L'abbé DE MAROLLE, poëme de 1677.

(2) Charles PERRAULT, *Les hommes illustres, vie de Sarazin.*

(3) VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, chap. XXX.

productions. Les bijoux de cette époque sont très recherchés aujourd'hui. On en trouvera plusieurs dans la collection.

Le goût qui régnait en France à la fin du XVIIe siècle se répandit dans toute l'Europe, et l'Italie elle-même, au commencement du XVIIIe siècle, avait abandonné le style ravissant dont les grands orfévres des XVe et XVIe siècles avaient empreint leurs admirables travaux.

L'Allemagne, qui les avait imités si fidèlement, fut peut-être de tous les pays celui où l'on s'écarta davantage des traditions du XVIe siècle. On voit dans les musées d'Allemagne une grande quantité de vases dont la panse est formée de nacre de perle, de corne de rhinocéros ou d'œuf d'autruche, et qui ont des montures des plus singulières. Le travail est toujours d'une exécution très soignée, l'artisan est toujours très habile, mais la pureté du style a disparu de ses compositions. Les perles baroques jouent un grand rôle dans la bijouterie.

Cependant plusieurs orfévres, jusque dans les premières années du XVIIIe siècle, avaient conservé quelques traditions des belles époques, et ont produit de très bons ouvrages. On peut citer surtout Raimund Falz et Johann Andreas Thelot. Raimund Falz († 1703), habile ciseleur, a fait un grand nombre de médaillons et de bas-reliefs, dont la plupart devaient être employés dans les *cabinets* d'Augsbourg. La *Kunstkammer* de Berlin a recueilli un grand nombre d'épreuves en plomb des pièces d'orfévrerie de cet artiste. Thelot († 1734) florissait à Augsbourg : il a laissé des ciselures d'un très grand mérite; la richesse, le goût et la pureté du dessin de ses compositions lui avaient acquis une grande réputation. Le *Grüne Gewölbe* de Dresde possède de cet artiste un bassin d'un très beau travail, où il a représenté Vénus sortant de la mer. Nous ne pouvons terminer ce qui a rapport à l'orfévrerie allemande du XVIIIe siècle sans parler de J.-M. Dinglinger (1665 † 1731), qui eut de son temps une réputation colossale. Né à Biberac, près d'Ulm, il étudia l'art de l'orfévrerie à Augsbourg. Dans sa jeunesse il voyagea et séjourna quelques années en France. En 1702 il vint s'établir à Dresde, et ne travailla plus à peu près que

pour l'électeur de Saxe, roi de Pologne. Dinglinger excellait surtout à ciseler de petites figures qu'il coloriait en émail. Le *Grüne Gewölbe* de Dresde renferme ses plus beaux ouvrages. Le plus curieux de tous est la représentation en figurines de ronde bosse de cinq à six centimètres environ de haut, de la cour de Aureng-Zeyb, à Delhy. Le grand Mogol est assis sur un trône magnifique, entouré des grands officiers de son empire. Des princes, ses vassaux, sont agenouillés sur les marches du trône, et lui présentent de riches offrandes, que les officiers de sa maison s'empressent de recevoir. Sur le devant, des courtisans et plusieurs ambassadeurs de souverains de l'Asie, suivis d'un pompeux cortége, arrivent pour faire leur cour au monarque, apportant avec eux des présents précieux, parmi lesquels on remarque des éléphants dressés pour la guerre, des chameaux, des chevaux richement caparaçonnés et des chiens. Toutes ces petites figures en nombre considérable, ciselées en or et émaillées en couleur, ont été faites séparément, et la plupart pourraient se changer de place; elles sont distribuées sur un plateau d'argent, sur lequel l'artiste a figuré trois cours du palais d'Aureng-Zeyb. Celle du fond, couverte d'un tapis de drap d'or, est entourée de portiques et de petits bâtiments, au milieu desquels se trouve le riche pavillon qui couvre le trône d'Aureng-Zeyb. Dinglinger a exécuté cet ouvrage sur des dessins rapportés de l'Inde et d'après la relation des voyageurs qui avaient visité la cour de ce prince. Aussi rien de plus exact que les costumes de tous ses petits personnages. Le cérémonial et l'étiquette asiatique sont d'ailleurs parfaitement rendus. Les figurines de Dinglinger sont ciselées avec une rare perfection; elles ont de la vie, du mouvement et l'expression parfaite de leur caractère. Il a travaillé, dit-on, pendant huit ans à cet ouvrage, aidé de ses fils, de ses deux frères, dont l'un, Georges Frederich, était un peintre sur émail distingué, et de quatorze ouvriers. L'électeur de Saxe le lui a payé 58,485 écus de Saxe.

Dinglinger a été complétement soumis au goût de son époque; il est fâcheux qu'un artiste de son mérite n'ait pas em-

ployé un temps aussi long, une somme d'argent aussi considérable à produire une œuvre qui puisse être classée aujourd'hui parmi les objets d'art. On trouvera dans notre collection, nº 329, une petite figure traitée dans son style, qui doit être de l'un de ses fils.

ART CÉRAMIQUE.

L'art de fabriquer des vases et ustensiles en terre cuite, et de les décorer par la plastique et la peinture, a reçu le nom d'*art céramique.*

L'abondance des matériaux répandus à la surface du sol qui sont propres à la confection des poteries, la facilité d'imprimer à des pâtes molles une forme quelconque par le seul moyen des mains, et la possibilité de leur donner souvent une sécheresse et une solidité suffisante à l'ardeur des feux du soleil, ont dû faire de l'art céramique l'un des premiers que les hommes aient mis en pratique.

Aussi cet art était-il en honneur dès la plus haute antiquité. Si l'on en croit Hérodote, les vases grecs des habiles potiers de Samos étaient déjà célèbres du temps d'Homère, et un antiquaire, l'abbé de Mazzola, a même été jusqu'à prétendre que les poteries campaniennes ou italo-grecques, qu'on a désignées pendant longtemps sous le nom impropre de vases étrusques, sont antérieures au xᵉ siècle avant Jésus-Christ. Antiquité de l'art céramique.

Il est certain que les Grecs avaient pour les artistes céramistes une telle considération qu'ils allèrent jusqu'à ériger des statues et à frapper des médailles en l'honneur de quelques-uns. Les noms d'un assez grand nombre sont parvenus jusqu'à nous. Qui ne connaît Dibutade de Sicyone, inventeur de la plastique en terre cuite; Corœbus d'Athènes, inventeur de la poterie, qui vivait du temps de Cécrops; Talus, neveu de Dédale, auquel on attribue l'invention du tour à potier; Théricles de Corinthe; Chérestrate, qui faisait plus de cent can-

thares par jour? Le célèbre Phidias, l'architecte Polyclète et le sculpteur Myron ne dédaignèrent pas de fournir aux potiers de leur temps des formes de vases.

Les poteries grecques étaient déjà rares du temps de Jules César; mais la destination religieuse de ces curieux monuments de l'industrie céramique, qui les fit placer dans les tombeaux, nous les a conservés. Ignorés pendant près de quinze siècles, ils ont reparu il y a tout au plus cent cinquante ans, à une époque où des hommes instruits pouvaient en apprécier le mérite comme objets d'art et y puiser des notions bien précieuses pour l'histoire et l'archéologie.

Les Étrusques, après les Grecs, ont fabriqué des poteries qu'on retrouve aujourd'hui dans différents endroits de l'ancienne Étrurie.

Les Romains nous ont aussi laissé plusieurs sortes de poteries, qui diffèrent par les époques, les matériaux et les principes de leur fabrication. Presque toutes présentent de l'intérêt sous le rapport de l'art. On les trouve répandues partout où les Romains ont étendu leur empire.

L'art antique n'est pas de notre domaine, et nous ne devons pas entrer dans plus de détails sur les productions céramiques des anciens peuples de l'Europe; il nous faut rechercher si le moyen âge a profité des modèles que lui léguait l'antiquité, et rassembler les documents qui peuvent faire connaître les plus beaux produits de l'art céramique depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

§ I. POTERIES BYZANTINES.

Le procédé de la glaçure lustrée des poteries romaines paraît avoir été perdu vers le IIIe siècle de notre ère[1], et il est à croire que l'invasion des barbares et les guerres qui désolèrent l'Europe au IVe et au Ve siècle furent plus fatales aux arts céramiques qu'à tous les autres; car, à l'exception des Grecs,

(1) M. BRONGNIART, *Traité des arts céramiques*. Paris, 1844, t. Ier, p. 455. Nous citerons souvent cet ouvrage du savant directeur de la manufacture de Sèvres, qui nous a fourni de nombreux documents.

qui avaient conservé une sorte de calme intérieur, tous les autres peuples semblent avoir complétement abandonné la culture des arts céramiques à partir de cette époque, ou du moins en avoir réduit l'application aux productions les plus communes.

Le moyen âge, en effet, ne nous a pas laissé de poterie artistique, et aucun document écrit ne fait supposer l'existence de produits que le temps aurait pu anéantir entièrement. Il faut arriver jusqu'au commencement du XV[e] siècle pour trouver chez les peuples européens des poteries qui n'aient pas été uniquement destinées aux usages domestiques les plus vulgaires et que l'art se soit plu à décorer. L'art céramique au moyen âge.

Aussi le moine Théophile, qui écrivait au XII[e] siècle, lorsqu'il passe en revue toutes les industries artistiques des peuples de l'Europe, ne trouve-t-il à parler que des poteries grecques. Poteries byzantines d'après Théophile.

Dans le chapitre XVI du livre II de sa *Diversarum artium schedula*, qu'il intitule : *Des vases d'argile peints avec différentes couleurs de verre*[1], il s'exprime ainsi : « Les Grecs fa- « briquent des plats, des nefs et d'autres vases d'argile qu'ils « peignent de cette manière. Ils prennent les différentes cou- « leurs (les oxydes métalliques), et ils les broient chacune sépa- « rément avec de l'eau, mêlant ensuite à chaque couleur un cin- « quième de verre coloré de même, qui a été finement pulvérisé « à part avec de l'eau. Avec ce mélange, ils peignent des cercles, « des arcs, des carrés qu'ils remplissent d'animaux, d'oiseaux, « de feuillages et de toute autre chose, suivant leur goût. « Lorsque les vases sont ainsi ornés de peintures, ils les pla- « cent dans un fourneau à cuire le verre à vitre, et allument « au-dessous un feu de bois de hêtre sec, jusqu'à ce qu'envi- « ronnés par la flamme, ils soient incandescents. Alors, enle- « vant le bois, ils bouchent le fourneau. Ils peuvent décorer « certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuille, « soit avec de l'or ou de l'argent réduits en poudre[2]. »

Il résulte de ce passage du traité de Théophile que les

(1) *De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis.*

(2) « *Scutellas quoque fictiles et navicula faciunt, aliaque vasa ficti-*

Grecs du Bas-Empire savaient décorer leurs poteries, soit avec des couleurs qui y étaient fixées par l'action du feu, et

lia, pingentes ea hoc modo. Accipiunt omnium genera colorum, terentes ea singillatim cum aqua, et ad unumquemque colorem miscentes ejusdem coloris vitrum per se minutissime tritum cum aqua, quintam partem, inde pingunt circulos sive arcus vel quadrangulos, et in eis bestias, aut aves, sive folia vel aliud quodcumque voluerint. Postquam vero ipsa vasa tali modo depicta fuerint, mittunt ea in furnum fenestrarum, adhibentes inferius ignem atque ligna faginea sicca, donec a flammis circumdata candescant, sicque extractis lignis furnum obstruunt. Possunt etiam eadem vasa per loca decorare auri petula, sive molito auro et argento, modo quo supra, si voluerint. »

La description que donne Théophile des procédés dont les Grecs se servaient pour décorer leurs poteries constate qu'ils employaient des couleurs qui se fixaient sur l'excipient céramique par vitrification, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, des couleurs vitrifiables, en un mot de véritables émaux. En effet, les couleurs vitrifiables sont composées, comme on sait, de deux éléments très distincts : 1° de substances colorantes, qui sont des oxydes métalliques ou des substances naturelles colorés par ce genre de composés ; 2° de fondants, ou véhicules des couleurs, qui sont des composés vitreux, par l'intermédiaire desquels les matières colorantes sont fixées sur l'excipient. Eh bien, Théophile, en chimiste habile, fait voir isolément ces deux natures de substances dans la composition des couleurs vitrifiables des Grecs. *Ils prennent d'abord,* dit-il, les *différentes couleurs*, c'est-à-dire les substances qui constituent la coloration, *et ils les broient, chacune séparément avec de l'eau.* Il ne peut être ici question que de couleurs minérales, d'oxydes métalliques, qui seuls peuvent supporter, sans altération sensible, la haute température à laquelle est soumise la poterie, pour que les couleurs puissent s'y fixer. *Ensuite,* continue Théophile, *ils mêlent la couleur* ainsi préparée au fondant, *vitrum,* lequel a été préalablement porphyrisé à part, *per se minutissime tritum.* Voici donc les deux principes constitutifs des couleurs vitrifiables désignés séparément.

Le fondant est en petite quantité, *quintam partem,* et le mélange du fondant avec le principe colorant n'est chauffé que quand il est mis en œuvre sur la poterie, ainsi que cela se pratique encore dans les émaux où la matière colorante est unie au fondant à l'état de simple mélange.

Le titre du chapitre, au surplus, suffisait seul pour indiquer que les couleurs employées par les Grecs à la décoration de leurs poteries étaient de véritables émaux. Nous avons vu en effet, en traitant des émaux incrustés (page 116), que par *colores vitri* Théophile entendait

qui ne sont autres que des couleurs vitrifiables, de véritables émaux, soit par l'application de l'or et de l'argent en feuille et au pinceau. Théophile ne dit pas de quelle nature étaient ces poteries, et si elles avaient reçu préalablement une glaçure quelconque. A cet égard, rien ne peut nous éclairer; car il n'existe, que nous sachions, dans aucune collection, de ces poteries à sujets émaillés des fabriques du Bas-Empire. L'attention des antiquaires et des voyageurs étant éveillée sur ce point, on finira peut-être par en découvrir.

Si d'autres peuples que les Grecs avaient fabriqué des poteries de luxe à l'époque où vivait Théophile, ce savant moine, qui a expliqué les procédés des différentes industries de toutes les nations civilisées, n'aurait pas manqué d'en parler[1]. Les conjectures que nous tirons de son silence prennent, au surplus, un caractère de certitude d'après l'examen des anciens inventaires. Lorsqu'on y rencontre quelques productions de

la matière vitreuse colorée, l'émail, qui était parfondue dans les interstices de l'excipient métallique; dès lors, et du moment qu'il se sert des mêmes termes pour désigner les couleurs employées par les Grecs sur leurs poteries, on doit en tirer la conséquence que ces couleurs avaient les mêmes qualités que celles qui servent dans les incrustations. Les procédés à suivre pour obtenir les oxydes métalliques, et leur emploi comme principe colorant des couleurs vitrifiables, ont été d'ailleurs expliqués par Théophile dans le chapitre XIX du livre II de son traité.

(1) On possède un ouvrage qui a pour titre : *De coloribus et artibus Romanorum*, dans lequel Eraclius, son auteur, a expliqué différents procédés pour enrichir de dorures et de peintures les vases d'argile et ceux de verre. La Bibliothèque royale en conserve un manuscrit (Ms. lat., n° 6741), qui a été écrit au commencement du XVe siècle. Émeric David, dans son *Histoire de la peinture*, a émis l'opinion qu'Eraclius vivait au commencement du XIe siècle, et il en a conclu que l'art de dorer les vases d'argile et de verre, et de les décorer de peintures en couleur d'émail, existait dans l'Europe occidentale à cette époque.

Cette opinion est en opposition avec celle que nous venons d'émettre, et nous avons dû examiner l'œuvre d'Eraclius, et rechercher si effectivement on devait en tirer les conséquences qu'É. David en a déduites. Après avoir cherché à établir qu'Eraclius a vécu postérieurement à Isidore de Séville († 636), que même il doit être postérieur à Charles le Chauve, É. David continue ainsi : « Eraclius se plaint des désordres

l'art céramique parmi les choses précieuses qui y sont décrites, ce sont toujours des poteries de l'Orient. Ainsi dans

« qui affligeaient Rome de son temps et du mépris où les arts étaient « tombés dans cette ville dont auparavant ils faisaient la gloire :

Jam decus ingenii, quo plebs romana probatur,
Decidit, ut periit sapientum cura senatûm.
Quis nunc has artes investigare valebit?

« Ces plaintes ne peuvent se rapporter au pontificat d'aucun des papes « qui ont régné depuis Léon IV, contemporain de Charles le Chauve, « jusqu'à Formose ; elles prouvent par conséquent que l'auteur a vécu « ou vers la fin du xe siècle, sous Jean XI, Jean XIII, Grégoire V, ou « au commencement du xie, sous Jean XIX ou Benoît IX, indignes « pasteurs qui déshonoraient la chaire de Saint-Pierre. »

Nous croyons que ces déductions ne sont pas exactes. Rien d'abord dans les trois vers cités qui puisse se rapporter aux désordres dont les papes, à la fin du xe siècle et au commencement du xie, souillèrent le trône pontifical. Eraclius, qui va traiter de différents procédés se rattachant aux arts industriels, se plaint seulement de ce que le génie que les anciens Romains avaient déployé dans la pratique de ces arts ait disparu, et il faut beaucoup de bonne volonté pour trouver dans ces mots : *ut periit sapientum cura senatûm,* qui sont là pour arrondir la période et compléter le vers, une allusion aux papes de la fin du xe siècle.

Au surplus, en admettant même qu'Eraclius ait vécu au xie siècle, son poëme ne pourrait venir à l'appui de l'opinion d'É. David sur l'existence à cette époque de l'art de peindre en émail les vases de terre et de verre. En effet, il paraît résulter de l'ensemble du poëme d'Eraclius que ces arts n'existaient pas de son temps. Il ne décrit pas des procédés en usage, mais bien des essais qu'il a tentés personnellement (*nil tibi scribo quidem quod non prius ipse probassem*) pour faire revivre un art qui avait péri, du moins en Italie :

Quis nunc has artes investigare valebit?
Quas isti artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens (leg. *potis*) *est ostendere nobis?*

Plus loin, lorsque Eraclius veut enseigner les procédés à l'aide desquels on pouvait sculpter le verre, art que les Romains pratiquaient avec succès sous Néron et ses successeurs, il ne les donne pas comme étant d'un usage habituel, mais seulement comme des expériences de son invention :

O vos, artifices qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam velut ipse probavi.

Et après avoir décrit un procédé des plus singuliers et des moins effi-

l'inventaire de Charles V, de 1379, immense arsenal où nous avons puisé des documents de toute sorte, on lit, au f° 199 : « Ung petit pot de terre en façon de Damas. » Au f° 201 : « Ung « pot de terre à biberon sans garnyson, de la façon de Damas. »

La poterie de Damas était donc la seule qui méritât de figurer parmi les choses précieuses de toute nature qui remplissaient le garde-meuble du roi. On sait que Damas fut pendant longtemps la ville industrielle par excellence de l'empire grec; elle possédait de nombreuses fabriques, qui continuèrent de subsister après que les Arabes se furent emparés de cette ville,

caces, qui consistait à frotter le verre qu'il voulait sculpter avec un liquide composé de sang de bouc et de vinaigre, auquel il ajoutait de ces gros vers que la charrue fait sortir de la terre, il ajoute :

. . . . Quo facto, temptavi sculpere vitrum
Cum duro lapide piritis nomine dicto.

Notre auteur veut-il parler des vases de verre enrichis de dorure, *de fialis vitri auro decorandis :* il ne les cite encore que comme des produits fabriqués par les anciens Romains, et dont il s'est attaché à retrouver les procédés; d'où l'on doit tirer la conséquence qu'ils n'étaient plus en pratique au moment où il a écrit.

Romani fialas auro caute variatas
Ex vitro fecere sibi nimium preciosas :
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic contingere possem
Hanc artem per quam fialæ valde [re]nitebant.
Tandem perspexi tibi quid, carissime, pandam.

Ainsi le poëme d'Eraclius ne prouve pas ce qu'É. David avait avancé. Il en résulte, au contraire, qu'au temps où vivait Eraclius, les anciens procédés des Romains pour émailler et dorer le verre et l'argile et pour sculpter le verre n'étaient pas en usage dans l'industrie, et que cet artiste-poëte s'efforçait de retrouver ces procédés. Mais les recherches scientifiques et toutes spéculatives d'Eraclius sont loin d'avoir pu constituer de son temps une industrie viable, dont les productions aient fait concurrence à celles des Grecs.

É. David veut qu'Eraclius ait été le contemporain de Théophile. Ceci viendrait à l'appui de notre opinion, qu'au temps de Théophile, au XIIe siècle, les Grecs seuls savaient peindre en couleurs d'émail le verre et les poteries; mais nous devons dire que nous croyons Eraclius antérieur à Théophile.

et sous leur domination elle alimentait encore l'Europe de ses beaux produits.

§ II. FAÏENCE VERNISSÉE ET ÉMAILLÉE DES FABRIQUES D'ESPAGNE ET D'ITALIE.

Plusieurs fragments de poterie arabe conservés au musée céramique de Sèvres, et attribués par le savant antiquaire M. Lenormand au IXe siècle, démontrent que, dès cette époque reculée, les Arabes du nord de l'Afrique, qui possédaient des hommes fort instruits dans les sciences physiques et mathématiques, savaient décorer les poteries de glaçures plombifères et stannifères [1].

Les Arabes introduisent en Espagne la fabrication de la faïence émaillée.

En conquérant l'Espagne, ils y importèrent les sciences et les arts qu'ils cultivaient, et l'on doit penser qu'il leur fut d'autant plus facile d'y mettre en pratique les améliorations qu'ils avaient introduites dans la fabrication des poteries, que l'Espagne avait probablement conservé quelques traditions des arts céramiques qui y étaient pratiqués avec succès du temps des Romains. Sagonte, suivant Pline, était non moins célèbre que Samos pour ses poteries d'un rouge de jaspe.

Les Arabes ont laissé en Espagne de nombreuses preuves de l'état avancé de leur fabrication céramique. Les mosquées de Cadix et de Cordoue, l'Alcazar de Séville et le palais de l'Alhambra à Grenade sont enrichis de carreaux émaillés d'une grande beauté. L'un de ces carreaux existe au musée céramique de Sèvres ; il porte cette inscription en arabe : *Il n'y a rien de fort si ce n'est Dieu*, inscription qui formait la devise des fondateurs musulmans du palais de Grenade. La glaçure de ce carreau a été analysée dans le laboratoire de Sèvres, et l'on a pu y constater la présence du plomb et de l'étain. Comme l'Alhambra a été édifié à la fin du XIIIe siècle par Mohamad Ben Alhamar, ou par son fils Mohamad II († 1302), et que ces carreaux de revêtement doivent remonter, selon toutes les apparences, à l'époque de la construction de ce palais, on a puisé dans cette analyse la preuve de la

(1) M. BRONGNIART, ouvrage cité, t. II, p. 91.

connaissance de l'émail opaque stannifère[1] chez les Arabes d'Espagne, au moins dès la fin du XIIIe siècle, plus de cent ans par conséquent avant que Luca della Robbia ait produit en Italie des bas-reliefs en terre émaillée. Ces produits céramiques dénotent d'ailleurs un art fort avancé, et il y a

(1) M. Brongniart, dans son excellent *Traité des arts céramiques*, t. Ier, p. 171, fait remarquer que les voyageurs et les archéologues ont très souvent appliqué indistinctement le mot ÉMAIL aux différentes glaçures dont les poteries sont revêtues, ce qui avait amené une confusion qu'il était important de faire cesser. Il fait voir les différences essentielles existantes entre le VERNIS, l'ÉMAIL et la COUVERTE qui, avec des noms synonymes en apparence, offrent en réalité des qualités très diverses, et s'appliquent à des espèces de poteries très différentes par leur nature, leur confection, la manière dont elles sont cuites et leur caractère; il appelle VERNIS tout enduit vitrifiable, transparent et plombifère, qui se fond à une température basse et ordinairement inférieure à la cuisson de la pâte; ÉMAIL, un enduit vitrifiable, opaque, ordinairement stannifère : c'est celui qui recouvre les faïences proprement dites; COUVERTE, un enduit vitrifiable, terreux, qui se fond à une haute température, égale à celle de la cuisson de la pâte. Telle est la glaçure de la porcelaine et de quelques grès-cérames.

Il est essentiel d'adopter les distinctions de M. Brongniart lorsqu'on s'occupe spécialement de la technique des arts céramiques; mais les connaissances acquises sur les anciennes poteries ne sont pas assez avancées pour qu'il nous soit toujours possible d'avoir égard à ces distinctions. Il est d'autant plus à désirer cependant de les voir prévaloir que, par leur moyen, on parviendra certainement à régulariser la classification d'un genre de produits si remarquable par ses décorations, et qui se lie essentiellement à l'histoire générale de l'art. Nous devons dire néanmoins que, si le nom d'*émail* ne doit comprendre que des enduits opaques lorsqu'il s'agit de la glaçure des poteries, on ne peut appliquer ce principe à d'autres cas d'une manière absolue. Ainsi le nom d'émail a toujours été donné aux couleurs vitrifiables qui servent à peindre sur le verre, à celles dont usaient les émailleurs limousins du XVIe siècle dans leurs peintures polychromes, et même aux matières vitreuses colorées dont on recouvre les ciselures sur métal, et qui constituent avec elles ce que nous avons appelé *émaux translucides sur relief*. Si, d'après la définition de M. Brongniart, le nom d'émail est impropre à l'égard de ces couleurs de verre, puisqu'elles n'ont pas toujours d'opacité et peuvent ne pas contenir d'étain, l'usage leur a consacré le nom d'émail, que nous avons dû leur conserver.

lieu de croire que, bien antérieurement au XIIIe siècle, les Arabes d'Espagne étaient en possession de produire des poteries de luxe. Ne peut-on pas supposer une origine commune aux procédés céramiques que les Arabes importèrent en Espagne et à ceux que les Grecs du Bas-Empire, suivant Théophile, mettaient en pratique au XIIe siècle?

Les célèbres vases de l'Alhambra[1] sont les pièces les plus remarquables qui soient restées de l'industrie céramique des Arabes d'Espagne. La richesse d'ornementation de ces vases, la netteté des dessins qui y sont répandus, la vivacité de leurs couleurs en font des œuvres d'une grande valeur. Il est possible que leur confection remonte à l'époque de la construction de ce palais; ils ne sauraient être postérieurs à 1492, date de la prise de Grenade par les Espagnols.

Le goût de l'ornementation des objets qui sont pour l'homme d'un usage journalier a été de tout temps si naturel et si dominant, qu'il n'est pas douteux que les Arabes n'aient établi des poteries de luxe dans les diverses parties de l'Espagne soumises à leur domination, et que ces fabriques n'aient continué de subsister entre leurs mains jusqu'à ce qu'ils eussent été définitivement expulsés sous Philippe III, au commencement du XVIIe siècle.

Les poteries hispano-arabes sont restées méconnues pendant bien longtemps, et confondues avec les majolica italiennes qui n'en sont que l'imitation; mais depuis que l'archéologie a étendu ses études à tous les monuments de la vie privée, on a restitué aux fabriques hispano-arabes les produits très curieux qui leur appartiennent. M. Riocreux, le savant conservateur du musée céramique de Sèvres, est le premier qui les ait signalés et remis en lumière.

Description et classification des poteries hispano-arabes.

L'émail de ces poteries est d'un blanc jaunâtre, recouvert d'un lustre chatoyant à reflets métalliques, que nous retrouverons dans la majolica italienne de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle. Le reflet métallique paraît provenir

(1) Ils ont été décrits et figurés par M. de Laborde dans son *Voyage en Espagne*, t. II, pl. LXV et LXVI, p. 25, et dans l'ouvrage de Murphy, *The arabian antiquities of Spain*. London.

plutôt des ornements qui sont peints sur le fond blanchâtre que de ce fond lui-même. Ces ornements sont d'une couleur qui varie du rouge auréo-cuivreux jusqu'au jaune d'or pâle. Il nous a paru que, d'après la couleur des ornements dont ces poteries sont enrichies, on pourrait les diviser en trois classes, qui appartiendraient à des fabriques et probablement à des époques différentes.

La première classe comprendrait les poteries dont l'ornementation est d'une couleur très éclatante, qui se rapproche plutôt du cuivre rouge que de l'or. Les dessins, dans cette espèce de poterie, laissent à peine entrevoir le fond, et reproduisent presque toujours des fleurs au milieu desquelles se jouent des oiseaux. Ils rappellent assez par leur style les dessins des faïences persanes et quelques-unes des peintures décoratives du palais de l'Alhambra.

Les poteries de cette nature paraissent d'une fabrication moins parfaite que celles à dessins jaune d'or, et nous les regardons comme les plus anciennes.

On trouve de cette première espèce, au musée de Sèvres, un grand plat où sont représentés des oiseaux au milieu de fleurs ; notre collection en conserve aussi un très beau spécimen sous le n° 1137.

Nous placerions dans les faïences de la seconde classe celles à dessins monochromes d'un ton jaune d'or, qui reproduisent le plus ordinairement, avec des ornements dans le style mauresque, des armoiries qui indiquent toujours une origine espagnole. Ce sont en général les écus de Castille, de Léon, d'Aragon, et ceux des familles souveraines qui se partageaient, au moyen âge, le territoire de la Péninsule hispanique.

Parmi les pièces de cette seconde classe de faïence que possède le musée du Louvre, on trouve un échantillon très curieux. C'est un pot à bec, d'une forme tout à fait archaïque, sur le bord duquel se trouve une inscription qui dénote évidemment la main d'un ouvrier arabe. Elle est formée du mot *ubas* pour *uvas*[1] (raisins) plusieurs fois répété ; les lettres sont

(1) Les Espagnols se servent indifféremment du *b* au lieu du *v*, et du *v* au lieu du *b* devant les voyelles.

disposées de droite à gauche, comme cela se pratique dans l'écriture arabe.

Si l'on voulait juger de l'âge de ces poteries par les armoiries qui les décorent, on pourrait en reporter la confection au XIVe siècle et peut-être au XIIIe. Pour se fixer à cet égard d'une manière certaine, il faudrait pouvoir examiner beaucoup de ces monuments et relever les armoiries et les inscriptions qui s'y trouvent; mais jusqu'à présent il en a été recueilli un trop petit nombre pour qu'on puisse hasarder une affirmation.

Il existe au musée céramique de Sèvres deux plats armoiriés qui sont fort intéressants. L'un porte un écu parti d'Aragon, flanqué à dextre de Castille, à senestre de Léon, parti de Navarre-Évreux. Ce sont les armoiries de Blanche de Navarre, fille de Charles III, roi de Navarre, auquel elle succéda en 1425. Le parti droit de l'écu contient les armes de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, auquel cette princesse avait été mariée en 1419 [1]; le parti gauche, ses armes personnelles [2]. Elle mourut en 1441. Ce plat a donc une date à peu près certaine, puisqu'il a dû être fabriqué pour Blanche de Navarre postérieurement à son mariage avec Jean d'Aragon, c'est-à-dire de 1419 à 1441. L'autre plat possédé par le musée de Sèvres est d'une fabrication plus soignée; le fond est rempli par un écu, parti de Castille et Léon, parti d'Aragon-Sicile, qui est celui de Ferdinand et Isabelle. Ce plat doit donc avoir été fabriqué durant le temps de leur union, c'est-à-dire de 1469 à 1504.

La belle collection céramique du roi de Prusse conservée à la *Kunstkammer* possède un plat décoré uniquement des armoiries d'Aragon-Sicile. Il est donc probablement postérieur à 1409, époque de la réunion définitive de la Sicile au royaume d'Aragon, et pourrait bien être antérieur à la réu-

(1) Le Père ANSELME, *Histoire généalogique et chronologique de la maison de France.*

(2) L'écu d'Évreux est semé de France au bâton componé d'argent. Dans le plat de Sèvres, le peintre a omis le bâton componé sur le semé de France. Mais les armoiries de Navarre, soutenues de l'écu de France ancien, jointes à l'écu de Jean d'Aragon, duc de Panafiel, ne peuvent appartenir qu'à la princesse Blanche, reine de Navarre.

nion de ce royaume à la Castille par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle.

On trouvera dans notre collection, sous le n° 1138, un bassin de cette espèce de faïence, chargé d'ornements dans le style mauresque, parmi lesquels on reconnaît le croissant de l'islamisme, et qui porte à l'ombilic l'écu du royaume de Léon. Ce bassin serait-il du commencement du XIIIe siècle et antérieur à 1230, époque de la réunion définitive du royaume de Léon à la Castille sous Ferdinand III?

Les poteries hispano-arabes, qui composeraient la troisième classe, présentent des ornements en émaux de couleur réunis aux ornements jaune d'or : les sujets en sont presque toujours des armoiries, des feuillages et des entrelacs. On y voit cependant quelquefois des animaux : un plat de la collection de M. Piot porte, sur un fond semé d'entrelacs jaune d'or, une antilope peinte en bleu. Sur le bord du plat se trouve cette inscription espagnole : *Senta* (sic) *Catalina guarda nos*. Les poteries de cette espèce, en général d'une exécution très soignée, ne paraissent pas remonter au delà des dernières années du XVe siècle. Nous serions porté à croire qu'on a imité, en Italie, dans les premières années du XVIe siècle, les poteries hispano-arabes de cette troisième espèce qu'on y rencontre souvent.

Il faut encore, comme on le voit, faire de nombreuses recherches avant de pouvoir tracer d'une manière certaine l'histoire de cette faïence hispano-arabe; néanmoins nous avons pu constater, avec le plat aux armoiries de Blanche de Navarre, le degré de perfection auquel était arrivée cette faïence dans la première moitié du XVe siècle, peut-être même dans le premier quart, ce qui donne la preuve que la fabrication doit en remonter à une époque beaucoup plus ancienne, antérieure bien certainement à l'emploi fait par Luca della Robbia († 1430) de l'émail stannifère pour colorer ses reliefs de terre. D'après cela, il est permis de donner à l'Espagne la priorité sur l'Italie pour la confection des faïences émaillées.

Dès le commencement du XVIe siècle, au surplus, il était déjà établi par tradition en Italie que des ouvriers arabes ou

Les procédés céramiques hispano-arabes sont portés en Italie.

espagnols, venus des îles Baléares, y avaient apporté leurs procédés pour la fabrication de la faïence. Jules-César Scaliger[1] nous apprend qu'une faïence d'un très grand prix, assez belle pour être comparée aux poteries de l'Inde, se fabriquait de son temps à Majorque, et il ajoute que le nom de *majolica*, donné à la faïence italienne, dérive de *Majorica*[2].

Cette opinion a continué de subsister en Italie après Scaliger : Fabio Ferrari, dans ses *Origines de la langue italienne*, dit que le mot de majorica a été changé en majolica par une certaine coquetterie de langage, *per un certo vezzo di lingua*, et le dictionnaire de la *Crusca*, en donnant la définition de la majolica, ajoute qu'elle est ainsi nommée de l'île Majorque, où l'on commença à la fabriquer[3]. Il faut remarquer que cette île fut conquise par les Arabes lorsqu'ils envahirent l'Espagne au VIIIe siècle, et qu'elle resta en leur possession jusqu'à l'année 1230, où elle leur fut enlevée par les Aragonais Ils y avaient sans doute établi des fabriques de cette belle faïence à lustre métallique, dont les procédés furent portés en Italie au XVe siècle.

Céramique italienne du XIIe au XVe siècle.

Du reste, les ouvriers hispano-arabes durent trouver l'Italie bien disposée à s'approprier leurs procédés céramiques. Depuis le XIIe siècle environ, on y fabriquait des poteries qui, bien que grossières, étaient déjà revêtues d'un vernis coloré. Telle est du moins l'opinion de Passeri, qui dit avoir trouvé des poteries vernissées sur un tombeau dont la construction remontait à l'année 1100[4].

Il est probable que l'enduit appliqué sur les poteries de cette époque laissait apercevoir la couleur sale de la pâte; car vers 1300 on commença à revêtir le vase encore cru d'une couche

(1) Né près de Vérone en 1484, mort à Agen en 1558.

(2) *Exotericarum exercitationum.* Exerc. 92.

(3) « *Majolica sorta di vasi di terra simile alla porcellana, così detta dell' isola di Majorica dove prima se facevano.* »

(4) PASSERI, *Istoria delle pitture in majolica.* Ed. Pesaro, 1838, p. 30. Passeri (né en 1694) a donné dans cet ouvrage une histoire assez complète de la faïence italienne. Nous y puiserons de nombreux documents.

de terre opaque et blanche, nommée vulgairement *terre de Saint-Jean*, qu'on tirait du territoire de Sienne, afin d'établir un fond sur lequel les couleurs pussent ressortir avec plus d'éclat. Le vase, après avoir reçu une demi-cuisson, était coloré par une sorte de vernis nommé *marzacotto*, et reporté ensuite au feu, où il prenait tout son lustre [1]. Cette interposition d'une matière opaque et blanche, que dans la pratique on appelle une *engobe*, offrait un nouveau procédé qui différait essentiellement des procédés plus anciens, et qu'on peut considérer comme le point de départ de la majolica.

Les poteries revêtues d'un vernis coloré furent employées à la décoration des édifices. Les façades des églises Saint-Augustin et Saint-François, à Pesaro, étaient encore enrichies, du temps de Passeri, d'espèces de bassins concaves qui reflétaient les rayons du soleil et produisaient un bel effet [2]. M. Du Sommerard cite plusieurs églises appartenant à diverses époques du XIVe siècle, où il a rencontré de ces décorations en faïence vernissée, comme par exemple celle de Saint-Pierre au ciel d'or à Pavie, celle de Saint-François à Bologne et celle de Santa-Maria à Ancone [3]. Nous pouvons signaler encore l'église de Saint-Martin de Pise comme possédant dans sa façade des poteries de cette nature.

Ce vernissage opaque, mis sur la poterie, continua de s'améliorer jusque vers 1450, époque où les Sforce, seigneurs de Pesaro, commencèrent à s'occuper sérieusement de l'industrie céramique, en lui accordant des priviléges et des encouragements.

Mais avant d'entreprendre l'histoire de la majolica italienne, il nous faut parler des productions de Luca della Robbia, qui, le premier en Italie, appliqua l'émail stannifère sur des terres cuites.

Luca della Robbia [4], comme la plupart des plus fameux ar-

(1) Passeri, p. 31. (2) *Idem*, p. 29.

(3) *Les arts au moyen âge*, t. III, p. 73.

(4) Dans la première édition de Vasari, on lit que Luca mourut en 1430, âgé de soixante-quinze ans, et dans la seconde édition, qu'il na-

Plastique émaillée de Luca della Robbia.

tistes de son temps, débuta par travailler chez un orfévre, Leonardo, le plus habile de Florence. Il apprit, sous la direction de ce maître, à dessiner et à modeler. Son génie se trouva bientôt trop à l'étroit dans la boutique d'un artisan, et il abandonna l'orfévrerie pour s'adonner à la sculpture, art dans lequel il obtint de grands succès. Nous ne suivrons pas Luca dans sa carrière de sculpteur; il nous suffira de signaler les bas-reliefs de Santa-Maria del Fiore, les portes de bronze de la sacristie de cette église, et les deux bas-reliefs de musiciens et de chanteurs qui sont conservés aujourd'hui dans la galerie de Florence, pour en conclure qu'il était un sculpteur du premier mérite, au milieu des grands artistes de l'époque. Mais Luca était impatient d'arriver à la fortune; et envisageant le peu de profit que ses travaux lui procuraient, en comparaison du temps qu'il y employait et des fatigues dont il était accablé, il s'appliqua à trouver une occupation plus lucrative. Il pensa que, la terre se travaillant beaucoup plus facilement que le marbre et le bronze, il suffisait de trouver un moyen capable de conserver longtemps les ouvrages de terre pour en obtenir un débit considérable. Après de nombreux essais, il parvint à donner à ses sculptures en terre l'éclat et la dureté du marbre, en les glaçant d'un émail blanc, opaque, très dur et sans gerçure.

Luca fut-il véritablement l'inventeur de l'émail blanc stannifère dont il revêtit ses travaux de plastique, ou bien avait-il eu connaissance des procédés mis déjà depuis longtemps en usage par les Arabes? On ne saurait le dire. Toujours est-il que l'application d'un glacis d'émail, inaltérable aux injures de l'air, sur des sculptures en terre qui pouvaient se modeler en peu de temps et sans frais, apporta un grand secours aux besoins de l'architecture. Les bas-reliefs en terre émaillée de Luca furent recherchés pour l'embellissement de tous les édifices et surtout des églises. Il ne tarda pas à placer

quit en 1388. La première version paraît la plus certaine; Luca avait appris l'orfévrerie sous Leonardo, dont les travaux sont datés de 1366 et 1371.

au-dessus des portes des deux sacristies de Santa-Maria del Fiore deux bas-reliefs d'une grande dimension, la résurrection du Christ et l'ascension, qui furent alors, comme ils sont encore aujourd'hui, l'objet d'une juste admiration.

Luca trouva le moyen de colorer son émail blanc. Les couleurs qu'il a employées sont principalement le jaune, le bleu opaque, le vert de cuivre et le violâtre.

Un bas-relief circulaire conservé dans notre collection, n° 1139, qui représente saint Jean écrivant son évangile, peut faire apprécier le mérite des compositions en émail coloré de Luca della Robbia.

La renommée de ses ouvrages s'étant répandue en peu de temps, non-seulement en Italie, mais dans toute l'Europe, il ne pouvait suffire aux demandes qui lui étaient faites. Il détermina ses frères Ottaviano et Agostino, sculpteurs comme lui, à partager ses travaux.

Après la mort de Luca, ceux-ci continuèrent à travailler dans le même genre. Leurs descendants suivirent la même carrière; Andrea, neveu de Luca, qui mourut en 1528, dans un âge fort avancé, fit un grand nombre de sculptures émaillées et surtout des figures de ronde bosse d'un grand mérite. Trois de ses fils, Giovanni, Luca et Girolamo, s'adonnèrent à cette industrie qui était exclusivement du domaine de leur famille. Girolamo fut amené en France. Il bâtit près de Paris, pour François Ier, le château de Madrid, qu'il enrichit d'ouvrages considérables en terre émaillée. Il mourut en France sous le règne de Henri III. Avec lui s'éteignit la famille della Robbia et la fabrication de l'espèce de sculpture émaillée due à l'invention de Luca[1].

La découverte de Luca della Robbia dut certainement imprimer un nouvel essor à l'art céramique en Italie, et l'on va

(1) Vasari, à la fin de la vie de Verocchio, dit cependant qu'une femme de la famille d'Andrea della Robbia avait fait connaître le secret de la confection des sculptures émaillées à Benedetto Buglioni, dont il cite quelques ouvrages, et que celui-ci transmit son secret à Santi Buglioni, qui en était seul en possession à l'époque où Vasari écrivait (vers 1555).

voir en effet que, peu de temps après sa mort, les céramistes commencèrent à appeler des artistes pour décorer les productions de leur fabrication.

Céramique italienne de la seconde moitié du xve siècle.

Nous avons dit qu'après 1450 les seigneurs de Pesaro donnèrent des encouragements aux fabriques de faïence. Ce fut vers cette époque que l'on commença à peindre des sujets sur les poteries. Un décret du 1er avril 1486, qui accorde quelques priviléges aux céramistes de Pesaro, nous apprend que les poteries de cette ville avaient déjà acquis une grande réputation, tant en Italie que dans les pays étrangers[1]. Les fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante, jouissaient alors d'une réputation égale à celle des fabriques de Pesaro.

Dans les poteries de ce temps, auxquelles Passeri donne le nom de *mezza-majolica* (demi-majolica), les contours des figures sont rendus par un trait de couleur bleue ou noire, les chairs restent en blanc, exprimées par le fond, et les vêtements sont colorés. Le dessin, assez correct d'ailleurs, est dur et sec; on ne trouve dans la peinture ni ombre ni demi-teinte; mais ce qui rend cette première majolica très curieuse, c'est son lustre à reflets métalliques chatoyants, que nous avons déjà signalé dans les faïences des céramistes hispano-arabes.

Les plus beaux travaux en ce genre sont les plats d'un artiste qui florissait à Pesaro vers 1480. Passeri en donne une description si minutieuse, qu'il est impossible de ne pas les reconnaître lorsque l'on en rencontre[2]. Ils sont fabriqués avec une terre couleur de chair, et remarquables par leur dimension et leur épaisseur. Ils reposent sur une petite élévation circulaire (*giretto*), percée de deux trous pour recevoir un cordon destiné à les suspendre, ce qui fait voir qu'ils servaient plutôt comme objet de décoration que comme ustensiles domestiques. La partie creuse du bassin est enrichie le plus ordinairement de figures à mi-corps, quelquefois même de figures entières, peintes sur le fond blanc qui est ménagé pour exprimer les parties lumineuses des carnations. Ces poteries se font particulièrement remarquer par une couleur rouge-

(1) PASSERI, ouvrage cité, p. 32. (2) *Idem*, p. 42.

rubis qu'on y trouve employée dans les vêtements et les décorations. Le secret de cette couleur, qui fut ensuite en usage à Gubbio, en 1518, a été complétement perdu environ trente ans après. On y voit aussi un jaune chatoyant qui a tout l'aspect de l'or. Les bords de ces plats sont embellis d'ornements colorés, parmi lesquels on rencontre surtout des imbrications. Enfin, le revers est glacé d'un vernis jaune assez grossièrement appliqué. On trouvera dans la collection, sous le n° 1141, un plat de ce maître, de 1480, représentant le buste de saint Paul.

Emploi de l'émail stannifère sur les poteries.

L'émail blanc stannifère avait été mis en usage à Florence, dans les premières années du xve siècle, par Luca della Robbia. Il est probable cependant que le procédé de la confection de cet émail ne fut pas connu immédiatement après sa mort, et que sa famille en conserva le secret aussi longtemps qu'elle le put. Ce furent les fabriques de Florence [1] et celles de Faenza [2] qui les premières surent recouvrir leurs poteries d'une glaçure d'émail blanc. C'est de là, sans doute, que l'on donne encore aujourd'hui improprement le nom de faïence de Faenza à toutes les faïences émaillées des fabriques d'Italie.

La beauté de l'émail blanc nouvellement mis en pratique engagea les fabricants de Florence et de Faenza à produire des faïences complétement blanches [3]; et lorsque plus tard, à l'exemple des potiers du duché d'Urbin, ils enrichirent leurs faïences de dessins colorés et d'arabesques, ils conservèrent souvent le fond blanc de l'émail sans le recouvrir de couleur, ce qui peut servir à distinguer les productions de ces fabriques de celles des fabriques du duché d'Urbin.

Majolica depuis la fin du xve siècle jusqu'à 1538.

Ce ne fut que vers la fin du xve siècle que les fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante et de Pesaro [4] commencèrent à employer l'émail blanc pour faire la glaçure de

(1) PASSERI, ouvrage cité, p. 45.

(2) GARZONI, *La piazza universale, discorso* XLVII.

(3) Décret de Guidobaldo II, de 1552, rapporté par Passeri, ouvr. cité, p. 35.

(4) PASSERI, ouvrage cité, p. 43 et 45.

leurs poteries et servir de fond à ces belles peintures qui ont porté si loin la réputation des faïences italiennes du XVIe siècle. Un plat du musée de Sèvres, avec la date de 1485, et le nom de Giorgio, artiste qui travaillait à Gubbio, n'est revêtu d'émail stannifère qu'à l'intérieur; le revers n'en est point enduit. On reconnaît là les premiers essais de l'application de l'émail comme glaçure des poteries, ce qui constituait la véritable majolica, la *majolica fina*.

Technique de la majolica.

Cette fine majolica était fabriquée par un procédé différent de la demi-majolica. Après avoir fait éprouver aux pièces un commencement de cuisson [1], on les plongeait dans un liquide où se trouvait délayée une préparation composée d'oxyde de plomb, d'oxyde d'étain, de sable et de potasse finement broyés. L'oxyde d'étain y était introduit en quantité d'autant plus considérable qu'on voulait obtenir un émail plus blanc et plus dur. Par ce procédé simple et rapide, les pièces ainsi préparées se trouvaient recouvertes de tous côtés d'un enduit vitrescible qui, par son opacité, voilait entièrement la couleur sale de la pâte. Les peintures en couleurs vitrifiables étaient ensuite exécutées sur cet enduit; enfin les pièces étaient reportées au feu pour y recevoir une cuisson complète.

Lorsqu'on eut ainsi trouvé, pour recevoir les couleurs, un fond bien préférable à l'engobe blanche dont on se servait dans la demi-majolica, on s'attacha à perfectionner la fabrication de celles qui étaient connues et à en découvrir de nouvelles. Les céramistes trouvèrent notamment une couleur de vermillon et un vert qui prenait les différentes teintes du feuillage. Alors des artistes habiles commencèrent à s'adonner à la peinture des faïences; ils ne se contentèrent plus de les décorer d'armoiries, de feuillages, d'ornements ou de figures isolées; ils en vinrent à reproduire des sujets historiques et copièrent les cartons qui leur furent fournis par des peintres en réputation. Timoteo della Vite, peintre distingué d'Urbino, qui mourut en 1524, est cité par Passeri comme

(1) « *Si cuoce il vaso a bistugio.* » PASSERI, p. 43. C'est ce qu'on appelle dans la pratique *dégourdi*.

ayant fourni un grand nombre de dessins aux artistes céramistes du commencement du XVIe siècle.

Les peintures sur majolica antérieures à 1530 ont encore quelque chose de dur et de sec; mais à partir de cette époque l'art fit constamment des progrès, et les faïences des fabriques de Pesaro, d'Urbino et de Gubbio avaient atteint à la perfection sous le rapport céramique, lorsque Guidobaldo II devint duc souverain du duché d'Urbin en 1538.

Parmi les artistes les plus célèbres de cette première époque de la fine majolica, qui s'étend depuis son invention jusqu'à l'avénement de Guidobaldo II, il faut citer Giorgio Andreoli, qui fut le fondateur de la fabrique Gubbio, vers 1485, comme le prouve le plat signé de lui qui est conservé à Sèvres. Il s'était associé ses deux frères, Salimbene et Giovanni. Georgio Andreoli était étranger à la ville de Gubbio; mais en 1491 ses beaux travaux lui firent accorder le droit de bourgeoisie et le patriciat. Non-seulement il était peintre, mais encore modeleur. Passeri cite de lui deux bas-reliefs qu'il avait exécutés en majolica pour décorer des devants d'autel. Ses sculptures en terre émaillée ne sont pas venues jusqu'à nous, mais ses plats, enrichis de belles peintures, existent encore en assez grand nombre dans les collections. Ils sont remarquables surtout par la vigueur et la richesse du coloris; on y trouve le jaune d'or, le rouge-rubis et ce lustre à reflets métalliques qui donne aux premières majolica un éclat merveilleux. Il signait ses ouvrages du monogramme M° G° (*maestro Giorgio*), exprimé en caractères cursifs fort incorrects. Les derniers travaux de Giorgio sont de 1537 [1]; on croit qu'il vécut jusqu'en 1552. Vicenzo, l'un de ses fils, embrassa sa profession, et devint un peintre céramiste en réputation, sous le nom de maestro Cencio.

On peut voir dans notre collection, n°s 1142, 1143 et 1144, trois plats de Giorgio; les deux premiers portent au revers son monogramme et la date de 1524.

Nous devons aussi faire mention de Francesco Xanto, sur-

(1) PASSERI, ouvrage cité, p. 59.

nommé Rovigo ou Rovigiese, du nom de sa ville natale. Cet artiste florissait à Urbino de 1530 à 1540 environ. Le musée du Louvre possède deux plats peints par lui, qui sont datés de 1532 et 1533. Nous avons vu des ouvrages de sa main de 1534 et 1535, et notre collection possède deux plats, n[os] 1145 et 1146, datés de 1538, qu'on peut ranger parmi les plus belles œuvres de cet artiste. Le monogramme F. X., qui est au revers, s'est un peu étalé à la cuisson ; mais on ne peut douter que ces plats ne soient sortis de la main de Rovigiese, en les comparant à ceux du Louvre que nous avons cités et qui portent très distinctement son monogramme. On trouve souvent encore dans les peintures de Francesco Xanto le beau rouge vermillon et le lustre à reflets métalliques, qui cessèrent bientôt après lui d'être en usage.

Majolica depuis 1538 jusqu'à 1560.

La peinture sur majolica était donc, comme nous l'avons dit, pratiquée avec succès à l'avénement de Guidobaldo II. Amateur passionné des belles productions de l'art céramique, qui faisait la gloire des principales villes de ses États, ce prince prodigua aux fabriques de majolica des encouragements de toute nature, et s'efforça surtout d'améliorer le style des peintures, de manière à faire de ces faïences de véritables objets d'art. A cet effet, il recueillit un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de ses élèves, et les donna pour modèles aux peintres céramistes, parmi lesquels se trouvaient de très bons dessinateurs. On rencontre quelquefois sur les majolica des compositions dues évidemment au génie de Raphaël, et qui n'ont été ni peintes ni gravées, ou bien encore des copies de ses grands ouvrages connus, qui diffèrent en quelque point des originaux ; il n'est pas douteux que ces peintures n'aient été exécutées sur des esquisses de ce grand maître qui ont été perdues. C'est là ce qui a donné à croire que Raphaël avait lui-même peint en émail sur majolica. Passeri remarque à ce sujet que tous les vases de majolica où il a vu des compositions du Sanzio portent une date postérieure à sa mort.

Guidobaldo répandit aussi dans les ateliers de Pesaro, d'Urbino et de Castel-Durante, ville qui porte aujourd'hui le

nom d'Urbania, les gravures de Marc-Antoine. Bientôt il ne se contenta plus de copies ; et lorsqu'il offrait aux souverains des services de cette majolica, qui reçut alors, tant elle était belle, le nom de porcelaine, il voulait qu'ils ne fussent décorés que de peintures originales. Il chargea Battista Franco, peintre vénitien, qu'il avait appelé à Pesaro, de faire des dessins destinés à être reproduits par les peintres céramistes. Vasari apprécie beaucoup les peintures exécutées, d'après les cartons de ce maître, sur les vases qui garnissaient les deux crédences envoyées en présent par Guidobaldo à Charles-Quint. Ces peintures n'auraient pas été plus belles, dit-il, lors même qu'elles auraient été faites à l'huile par les meilleurs artistes[1]. Battista Franco, qui avait commencé à travailler pour le duc d'Urbin vers 1540, ne retourna dans sa patrie que peu de temps avant sa mort, arrivée en 1561[2]. Raphaël dal Colle, artiste de talent, qui résida longtemps à Pesaro, fit aussi un grand nombre de dessins pour les artistes en majolica. Guidobaldo commandait encore pour eux des cartons à d'habiles peintres romains ; c'est ce que nous apprend une lettre adressée par Annibal Caro à la duchesse d'Urbin, le 15 janvier 1563[3].

On conçoit qu'à l'aide de pareils moyens, Guidobaldo soit parvenu à former des peintres céramistes d'un grand mérite. Parmi les plus célèbres, il faut mentionner tout spécialement Orazio Fontana d'Urbino. Il travailla pour le duc d'Urbin de 1540 à 1560, et porta à sa perfection la peinture en émail sur majolica. C'était lui qui peignait les vases destinés à la maison de Guidobaldo et ceux que ce prince donnait en présent aux souverains. Après la mort de Francesco Maria, dernier duc d'Urbin, les vases qui appartenaient à l'apothicairerie du palais de Guidobaldo furent portés à Lorette, où on les voit encore. Christine de Suède, lors de sa visite à Lorette, en fut si ravie qu'elle offrit de les échanger contre un

(1) Vasari, *Vie de Battista Franco.* (2) Passeri, ouvr. cité, p. 72.
(3) *Lettere del commendatore Annibal Caro,* vol. III, p. 187. *Ed. Milano,* 1807.

nombre égal de vases d'argent[1]. Les productions d'Orazio Fontana sont en général marquées du monogramme V-OF-F., *Urbinate Orazio Fontana fece;* ces lettres sont disposées sur trois lignes dans un ovale. Il était entré au service de Guidobaldo II en 1540; il mourut vers 1560.

Les succès obtenus par les céramistes du duché d'Urbin excitèrent l'émulation de tous les princes de l'Italie; des fabriques de majolica s'élevèrent dans un grand nombre de villes. Le chevalier Piccolpasso, peintre céramiste à Urbania vers 1550, nous apprend, dans les mémoires qu'il a laissés sur son art, que des fabriques qui jouissaient d'une grande réputation existaient de son temps à Rimini, Faenza, Forli, Bologne, Ravenne, Ferrare, Spello et Città di Castello. Pérouse aussi avait une fabrique au village de Deruta.

Les artistes les plus célèbres de cette seconde époque de la peinture sur majolica, qui s'étend de l'avénement de Guidobaldo II jusque un peu après 1560, sont, avec ceux que nous avons déjà cités, Flaminio Fontana, frère d'Orazio, qui fut appelé par le grand-duc de Toscane à Florence, et y introduisit les bonnes méthodes pour peindre sur les vases[2]; Guido Salvaggio à Faenza; Guido Durantino à Urbino; Girolamo Lanfranco, Giacomo son fils, Terenzio, fils de Matteo, et Taddeo Zuccaro à Pesaro.

Des céramistes de talent portèrent même leur industrie en pays étranger. Piccolpasso dit encore que les trois frères Giovanni, Tiseo et Lazio Gatti d'Urbania s'établirent à Corfou, et un certain Guido, fils de Savino, de la même ville, à Anvers.

Majolica après 1560, jusqu'au commencement du XVII[e] siècle.

La mort d'Orazio Fontana, vers 1560, celle de Battista Franco, et le départ de Raphaël dal Colle de Pesaro furent le signal de la décadence de la peinture sur majolica. Les cartons des grands maîtres ne servirent plus uniquement de modèles aux peintres céramistes, qui, dès cette époque, commen-

(1) Passeri, ouvrage cité, p. 73.

(2) Lanzi, *Histoire de la peinture*, traduction de madame Dieudé, t. II, p. 170.

cèrent à travailler d'après les estampes des Flamands[1]. Les paysages devinrent fort en vogue, ainsi que les arabesques, et peu de temps après, ces artistes abandonnèrent en général les compositions d'un style plus élevé. Il faut dire cependant que, dans le genre du paysage, ils ont produit après 1560 de véritables chefs-d'œuvre.

Néanmoins, l'abandon des sujets historiques permettant de confier les peintures à des artistes d'un talent médiocre, les céramistes produisirent beaucoup plus, et par conséquent de moins bonnes choses. La vieillesse de Guidobaldo II hâta encore la ruine de cette brillante industrie. Chargé de dettes énormes, qu'il avait contractées pour édifier de nombreux monuments et les embellir de travaux d'art, ce prince ne pouvait plus, sur la fin de sa vie, entretenir à ses frais de grands artistes pour diriger les peintres céramistes, ni donner à ceux-ci des encouragements suffisants. Francesco Maria II, qui lui succéda en 1574, ne s'occupa que de rétablir les finances de ses États ; il supprima même les dépenses que son père faisait encore dans les derniers temps pour empêcher cette industrie de luxe de s'éteindre entièrement. Abandonnée alors à ses propres forces, elle fut livrée au concours des intérêts particuliers, et bientôt elle ne produisit presque plus que des choses communes pour les usages journaliers. Quelques artistes cependant conservèrent encore, après la mort de Guidobaldo, les bonnes traditions de leurs devanciers. On peut voir dans notre collection un grand vase d'Urbino, daté de 1587, dont la forme est très belle et la peinture d'un bon style. Passeri cite, comme un artiste de talent de la fin du XVI[e] siècle, Alfonso Patanazzi, et Vicenzo Patanazzi, probablement son fils, qui peignait à l'âge de douze ans, en 1620, d'après les gravures de Sadeler[2]. Peu de temps après, ce genre de poterie, qui participait encore plus des arts du dessin que de l'industrie, fut complétement abandonné dans le duché d'Urbin. Passeri nous apprend qu'en 1718, lors de son arrivée à Pesaro, il n'y trouva qu'une seule manufacture de poterie, qui ne faisait que

(1) PASSERI, ouvrage cité, p. 98. (2) *Idem*, p. 61.

de la faïence commune pour les usages les plus vulgaires : la majolica était totalement oubliée.

Caractère des peintures sur majolica et travaux divers des céramistes depuis 1538.

Maintenant il nous reste à faire connaître les différents travaux auxquels se livrèrent les fabriques de faïence de ce duché et des autres villes de l'Italie centrale depuis l'avénement de Guidobaldo II jusqu'à l'extinction de l'art au commencement du XVIIe siècle, et ce qui peut caractériser les peintures des deux dernières époques de la fine majolica.

Il n'est pas douteux que Guidobaldo II n'ait complétement imprimé le caractère d'objets d'art aux faïences émaillées des fabriques de ses États, en donnant à copier des dessins originaux de Raphaël et de ses élèves aux artistrs céramistes, en leur distribuant les estampes de Marc-Antoine, et surtout en confiant à Battista Franco, habile dessinateur qui avait fait une étude particulière des chefs-d'œuvre de l'antiquité, la direction de l'école des peintres sur majolica. Mais en gagnant sous le rapport du dessin, les peintures exécutées depuis l'avénement de Guidobaldo nous paraissent avoir perdu sous le rapport du coloris. Ainsi dans les faïences postérieures à 1540 environ, on ne rencontre plus ce lustre métallique à reflets chatoyants, que les Italiens tenaient des céramistes hispano-arabes, et dont les procédés paraissent avoir été adoptés à Pesaro après 1450. On n'y voit pas non plus ce rouge-rubis que Passeri signale dans les travaux de cet habile émailleur de Pesaro, qui travaillait en 1480, et qu'on retrouve ensuite dans les faïences de Giorgio Androli et dans plusieurs de celles de Francesco Xanto. Quelques années après 1538, la belle couleur de vermillon que nous avons montrée dans les ouvrages de cet artiste disparaît aussi. Passeri se demande si le secret de cette couleur fut perdu vers ce temps, ou si plutôt elle ne fut pas abandonnée, comme étant d'un emploi difficile, et nuisant par son éclat aux couleurs tendres et légères qui furent en usage pendant la seconde époque de la fine majolica. Il y a lieu de croire que le véritable motif de l'abandon de cette couleur fut la difficulté de la faire tenir sur l'émail du fond. Nous avons souvent trouvé des majolica où elle n'avait pu prendre également partout où elle avait été posée, notamment un plat

de la collection du Louvre (nº 2219, D) exécuté par Francesco Xanto. Avec quelque persévérance, les artistes, qui s'occupaient plus spécialement de la composition des couleurs, auraient pu trouver les moyens de conserver ce vermillon qui, employé avec modération, aurait produit de beaux effets; mais depuis l'avénement de Guidobaldo, on s'occupa beaucoup plus, comme nous l'avons dit, d'améliorer le dessin que le coloris, et l'on s'attacha principalement à donner un grand caractère aux compositions.

Au surplus, les peintres céramistes de la première époque de la majolica ne s'étaient jamais servis du rouge dans les carnations, cette couleur étant trop difficile à manier. Ils employaient, quoique avec timidité, quelques touches d'un jaune d'ocre tirant sur le brun rouge. Après 1540, on ne rencontre plus cette couleur; les peintres adoptent pour les carnations un jaune tendre qui, dans les parties ombrées, dégénère en vert. Pour les étoffes, les fonds et les paysages, ils ont deux ou trois teintes de bleu et différentes teintes de jaune et de vert; on trouve aussi sur leur palette un violet léger et le noir. Il ne faut pas oublier un blanc très éclatant avec lequel ils rehaussent les parties les plus lumineuses de leurs compositions. Ce blanc, dont le procédé fut perdu au commencement du XVIIᵉ siècle, se nommait *bianchetto*. On s'en servait aussi, en lui donnant une teinte légèrement nuancée, pour exécuter des grisailles sur un fond d'émail blanc. Il y a dans notre collection, nº 1147, un très beau spécimen de ce genre de travail, qui s'appelait *sbiancheggiato*[1]. Les artistes céramistes peignaient aussi avec le *bianchetto* sur fond noir ou bleu foncé.

Ce ne fut que vers 1550 qu'on commença à figurer des arabesques sur les majolica; Battista Franco, qui donna beaucoup de dessins de ce genre, y introduisait de distance en distance des camées copiés sur des pierres antiques et dont les figures peintes avec le bianchetto ressortaient sur un fond noir[2]. Les pièces de notre collection, nᵒˢ 1153 et 1155, sont

(1) Passeri, ouvrage cité, p. 82. (2) *Idem*, p. 83 et 89.

décorées de cette manière, et doivent avoir été faites sur les dessins de Battista Franco.

En 1569, Jacomo Lanfranco, fils de Maestro Girolamo Lanfranco, l'un des plus fameux peintres céramistes de Pesaro, découvrit le moyen d'appliquer l'or sur la faïence. Guidobaldo, par un décret du 1er juin 1569, lui accorda un privilége de quinze ans pour exploiter son invention[1]. A partir de ce moment, on se servit de l'or pour faire dans les peintures des rehauts d'un bon effet. Une plaque de notre collection, n° 1164, représentant une chasse au cerf, est traitée par ce procédé.

Un usage assez généralement adopté par les artistes céramistes pendant le règne de Guidobaldo, et qui fait reconnaître les faïences de cette époque, consistait à indiquer au revers des pièces, avec une couleur bleue, en caractères cursifs, le sujet de la peinture dont elles étaient enrichies; ils y ajoutaient quelquefois leur nom, celui de la ville où ils travaillaient et la date de la fabrication.

Les sujets des peintures étaient ordinairement appropriés à la destination du vase qu'elles décoraient. Nous citerons pour exemple deux grands seaux à rafraîchir (*rinfrescatojo*) de notre collection, nos 1151 et 1152. A l'intérieur du

(1) M. Brongniart (*Traité des arts céramiques*, t. II, p. 57) a été trompé sur la date de ce décret qu'on lui a indiqué comme étant de 1509, tandis qu'il est de 1569, ainsi qu'on peut le voir dans Passeri (p. 36) qui en rapporte le texte en entier. Cette erreur de date a conduit M. Brongniart à supposer que la découverte de Jacomo Lanfranco *n'était autre que ce lustre d'un jaune doré qui enrichit de son éclat métallique les couleurs qu'il recouvre, lustre qu'on retrouve, dit-il, dans les ouvrages de Giorgio à partir de* 1511.

Le lustre métallique qui existait sur les poteries hispano-arabes avait disparu au contraire des majolica à l'époque de la découverte de Lanfranco, qui consistait, non dans un lustre métallique, mais dans une véritable application d'or. Les termes du décret de 1569 ne laissent aucun doute à cet égard; les voici: « *Havendo noi veduto che Jacomo Lanfranco della nostra città di Pesaro habi egli trovato il modo dopo molte esperienze di mettere l'oro vero nelli vasi di terra cotta, et ornarli di lavolo d' oro, et quelli dopo cotti rimanere illesi*, etc. »

premier est représentée Vénus sortant du fond de la mer, et sur la panse, à l'extérieur, le triomphe de Bacchus ; à l'intérieur du second, Phaéton et ses troupes englouties dans les flots de la mer, et à l'extérieur Moïse frappant le rocher.

A côté des peintres céramistes se trouvaient des modeleurs. On a conservé des vases d'une forme délicieuse, qui n'ont rien à envier aux plus belles conceptions de l'antiquité. La galerie de Florence en possède un grand nombre. Mais comment se fait-il que ces belles productions de l'art italien du XVIe siècle soient reléguées au-dessus de riches armoires, remplies de vases antiques, à une hauteur telle que, si l'on peut encore juger de leurs belles formes, les peintures qui les recouvrent sont complétement perdues pour les amateurs ? Il est bien de vouer un culte à l'antiquité ; mais ce culte doit-il être exclusif, et les conservateurs du musée de Florence ne pourraient-ils pas trouver une place plus convenable pour ces productions d'une industrie toute nationale, qui a aussi apporté sa part de gloire à l'Italie ?

Non-seulement les modeleurs céramistes enrichirent les vases de mascarons, de fleurs, de fruits et de figures en haut relief, mais encore ils firent des figures de ronde bosse et des groupes. Ils réussirent surtout à modeler des animaux, particulièrement des oiseaux, dont le coloris était d'une vérité parfaite. Ces animaux faisaient ordinairement partie d'un service de table. On verra dans notre collection, n° **1161**, un petit coq qui a dû servir de compotier.

Quelques mots maintenant sur les fabriques italiennes qui tirèrent leur origine, suivant toute apparence, de celles du duché d'Urbin et de la Toscane, et sur les essais qui furent tentés au XVIIIe siècle pour restaurer la fabrication de la majolica.

Fabrique de Naples au XVIIe siècle.

Celle de ces fabriques qui a donné les plus beaux produits fut établie à Naples à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe. Le dessin des peintures dont ses faïences sont ornées est en général correct et de bon goût ; mais les couleurs sont posées plus légèrement que dans les majolica du duché d'Urbin du XVIe siècle, et le fond blanc de l'émail est à peine voilé.

Il est du reste difficile, par une simple description, de signaler la différence des deux fabrications, que l'on saisira au contraire à la première vue. Notre collection conserve, sous les nos 1166 et 1167, trois pièces des fabriques de Naples qui permettront d'en juger.

Fabrique de Venise au XVIIe siècle.

Une fabrique de Venise du XVIIe siècle a donné des produits médiocres sous le rapport de l'art, mais curieux quant à l'exécution céramique. Ce sont des plats dont les bords, ordinairement chargés de fruits en relief, sont décorés sur le fond de peintures très légères et fort médiocres. Ce qui rend ces faïences singulières, c'est leur peu d'épaisseur, leur légèreté et une sonorité qui les fait prendre ordinairement pour des feuilles de cuivre repoussées et émaillées. Le musée de Sèvres en possède quelques beaux échantillons. Cette fabrication a eu peu de durée.

Dernières fabriques de majolica au XVIIIe siècle.

Au commencement du XVIIIe siècle, il existait à Sienne et à Savone des fabriques de majolica d'où sont sorties des faïences passables, si l'on en juge par certaines pièces de la collection céramique de la *Kunstkammer* de Berlin. L'une d'elles est signée Agostino Ratti de Savone, avec la date de 1720 ; une autre, portant la date de 1727, est signée Terenzo Romano à Sienne. En 1754, il y avait à Urbania une fabrique qui donnait encore quelques produits médiocres ; le cardinal Louis Merlini, gouverneur de la province de Pesaro, chercha à attirer dans cette ville quelques-uns des ouvriers d'Urbania : un céramiste du nom de Bartolucci y créa en effet un établissement qui fut fermé peu de temps après. En 1763, à l'instigation de Passeri, une nouvelle fabrique s'établit à Pesaro. On s'y attacha d'abord à imiter la porcelaine de Chine plutôt qu'à faire revivre l'ancienne majolica italienne. Plusieurs essais furent ensuite tentés pour arriver à ce but ; il est facile d'y reconnaître le goût de l'époque. Notre collection en offre un échantillon sous le n° 1168; on lit sous le pied de la pièce : *Pesaro*, 1771. La nouvelle fabrique de Pesaro cessa d'exister peu après, et cette pièce doit être regardée comme l'une des dernières productions de cette majolica, qui avait été l'un des fleurons de la couronne artistique de l'Italie au XVIe siècle.

§ III. FAÏENCE FINE FRANÇAISE DU XVIe SIÈCLE, DITE DE HENRI II.

Voici une faïence unique en son genre, dont la fabrication a été portée de suite, presque sans tâtonnements, à un haut degré de perfection, et a cessé, après quelques années de durée, sans qu'on sache aujourd'hui ni par qui, ni dans quel lieu elle a été pratiquée.

La pâte qui servait à modeler cette faïence est une véritable terre de pipe, fine et très blanche, de telle sorte qu'il n'a pas été nécessaire, comme dans la faïence italienne, de la voiler par une engobe ou par un émail opaque ; les décorations dont elle est enrichie sont simplement glacées d'un vernis fort mince, un peu jaunâtre, mais transparent.

Système d'ornementation de cette faïence.

Ces décorations se composent généralement d'un lacis d'ornements disposé avec goût, dans un style qui rappelle jusqu'à un certain point celui des Arabes. Ce sont des bandelettes jaune d'ocre, liserées de brun foncé, ou des dessins d'un rouge d'œillet se détachant sur le fond même de la pâte. Ces ornements, d'une netteté merveilleuse, ne sont pas tracés au pinceau, comme on serait tenté de le supposer à la première vue ; ils ont été gravés en creux sur la pâte par différents procédés qu'il est inutile de rapporter ici[1] ; les matières colorées ont été ensuite incrustées dans les sillons des intailles, de manière à ne laisser aucune saillie sur le nu du vase. Ces dispositions faites, le vase a été cuit et ensuite vernissé. Ce n'est pas seulement par d'élégantes incrustations que ces faïences sont embellies : elles reçoivent encore des ornements de haut relief, moulures, consoles, mascarons, qui se marient agréablement aux arabesques des fonds ; plusieurs pièces sont même enrichies de figures de ronde bosse. Les formes des différents vases sont toujours pures de contours et dans le style de la renaissance, en sorte qu'on peut comparer avec justesse ces charmantes potéries aux pièces d'or-

(1) M. Brongniart, dans son *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 176, fait connaître en détail les procédés de fabrication de cette faïence.

févrerie repoussées, ciselées et damasquinées du XVIe siècle.

Elle est d'origine française, et appartient au XVIe siècle.

Si le lieu où cette faïence a été faite est inconnu, les pièces qui en subsistent nous apprennent l'époque de leur fabrication. La salamandre et quelques insignes de François Ier se font remarquer sur des pièces, en très petite quantité, qui paraissent signaler les premiers essais ; puis sur un plus grand nombre de pièces, plus belles et plus pures que les premières, on trouve les armes de France et la devise de Henri II, et parfois les deux D enlacés de la duchesse de Valentinois. Il faut en conclure que la fabrication de cette faïence, commencée à la fin du règne de François Ier, a été continuée sous Henri II, et cette circonstance, qu'on n'y trouve que les emblèmes de ces deux princes, doit lui faire attribuer une origine toute française. Quelques antiquaires ont pensé que ces faïences avaient été exécutées en Italie ; mais elles diffèrent trop essentiellement des majolica italiennes, et par la pâte employée et par le système de décoration, pour qu'on puisse s'arrêter à cette supposition, que rien ne justifie. L'Italie n'a conservé dans ses musées aucune pièce de cette faïence, et nous ne croyons pas qu'il en soit jamais venu de ce pays ; c'est, au contraire, de la Touraine et de la Vendée que proviennent la plupart des pièces répandues dans diverses collections.

Ces pièces sont au surplus en bien petit nombre ; c'est à peine si l'on peut en compter quarante. La collection de M. Préaux, à Paris, qui est la plus riche en ce genre, possède six pièces, parmi lesquelles un chandelier d'une forme ravissante et une jolie buire à biberon ; celle de M. Sauvageot, cinq pièces très belles, notamment une grande salière en forme de socle triangulaire, cantonné de petits génies portant des écussons aux armes de France ; le musée du Louvre, une coupe et une salière enrichie de figures de ronde bosse ; le musée céramique de Sèvres, une coupe sur piédouche et un couvercle. On verra dans notre collection une petite aiguière, n° 1169, qui porte la salamandre de François Ier, et n° 1170, la coupe d'un vase, ornée de masques en haut relief et de guirlandes d'un style délicieux, qu'on peut regarder comme de la meilleure époque

de cette fabrication; on y trouvera, sous le n° 1171, un couvercle de coupe dont les ornements sont rouge d'œillet. Les plus belles pièces connues sont deux grandes aiguières appartenant à M. Antony de Rothschild : l'une provient de la collection Walpool, l'autre faisait partie de celle de M. de Monville ; cette dernière pièce a été gravée dans l'ouvrage de Willemin, et décrite par M. Pottier[1] qui, le premier, a donné sur cette riche faïence d'excellentes notions, telles qu'on devait les attendre d'un observateur aussi érudit.

§ IV. FAÏENCE ÉMAILLÉE DE BERNARD PALISSY.

A l'époque où les majolica italiennes avaient atteint au plus haut degré de perfection et jouissaient dans toute l'Europe d'une réputation justement méritée, surgit en France un homme dont le génie persévérant sut doter son pays de productions céramiques d'un genre tout nouveau et qui ne devaient rien à l'imitation étrangère.

Palissy et ses travaux.

Bernard Palissy naquit dans le diocèse d'Agen, vers 1510, suivant toute apparence. D'après M. Cap[2], le village de La Chapelle-Biron pourrait se glorifier de lui avoir donné le jour. Géomètre, arpenteur, peintre sur verre et peintre imagier, Palissy, chargé d'une nombreuse famille, vivait de ces différents états au fond de la Saintonge, lorsqu'à la vue d'une belle coupe de terre émaillée, il s'imagina de chercher un émail blanc pour servir de glaçure à des vases de terre. Quinze années de sa vie, semées de douleurs physiques et morales, furent employées à cette recherche. Les curieux mémoires que nous avons de lui font connaître toutes les tribulations qu'il a endurées, avec une patience à toute épreuve, avant d'avoir pu obtenir cette magnifique poterie émaillée qui a immortalisé son nom.

« Il y a vingt-cinq ans passez, dit-il, qu'il me fut montré une

(1) *Monuments français inédits,* t. II, p. 65, pl. 289.

(2) Notice historique sur Palissy, en tête de la nouvelle édition de ses œuvres complètes, Paris, 1844.

« coupe de terre, tournée et esmaillée d'une telle beauté, que « dès lors i'entray en dispute avec ma propre pensée en me « rememorant plusieurs propos qu'aucuns m'avoient tenus en « se mocquant de moy lorsque ie peindois les images. Or « voyant que l'on commençoit à les délaisser au pays de mon « habitation, et que la vitrerie n'avoit pas grande requeste, ie « vay penser que si i'avois trouvé l'invention de faire des es- « maux, que ie pourrois faire des vaisseaux de terre et autre « chose de belle ordonnance, parce que Dieu m'avoit donné « d'entendre quelque chose à la pourtraiture, et dès lors « sans avoir esgard que ie n'avois nulle connoissance des ter- « res argileuses, ie me mis à chercher les esmaux, comme un « homme qui taste en ténebres [1]. »

Il raconte ensuite tous les essais infructueux qu'il fit, et l'on reste pénétré d'admiration en contemplant cette courageuse opiniâtreté, cette force de caractère qui lui fait supporter la misère la plus dure, la calomnie, les tourments, les douleurs de toutes sortes, plutôt que de renoncer à atteindre le but qu'il s'est proposé. Quelques extraits de son récit suffiront pour faire connaître cette âme inébranlable :

« Sur cela il me survint un autre malheur, lequel me donna « grande fascherie, qui est que le bois m'ayant failli, ie fus « contraint brusler les estapes qui soustenoyent les trail- « les de mon iardin, lesquelles estant bruslées ie fus con- « traint brusler les tables et plancher de la maison, afin de « faire fondre la seconde composition. I'estois en une telle en- « goisse que ie ne saurois dire : car i'estois tout tari et dései- « ché à cause du labeur et de la chaleur du fourneau ; il y « avoit plus d'un mois que ma chemise n'avoit seiché sur moy, « encores que pour me consoler on se moquoit de moy, et « mesme ceux qui me devoient secourir alloient crier par la « ville que ie faisois brusler le plancher : et par tel moyen l'on « me faisoit perdre mon crédit, et m'estimoit-on estre fol. »

Il ne suffit pas à Palissy de supporter des fatigues inouïes,

(1) *Œuvres de Bernard Palissy*, publiées par Faujas de Saint-Fond, Paris, 1777, p. 14.

il lui faut encore affronter des accusations capitales : « Les au-« tres disoient que ie cherchois à faire de la fausse monnoye, « qui estoit un mal qui me faisoit seicher sur les pieds, et « m'en allois par les ruës tout baissé comme un homme hon-« teux. »

Malgré tout, il continue ses essais, et prend un ouvrier potier pour l'aider dans ses travaux ; mais il lui faut bientôt renoncer au soulagement que cet homme lui procure. « Quand « nous eusmes travaillé l'espace de six mois, il fallut donner « congé au potier, auquel par faute d'argent ie fus contraint « de donner de mes vestements pour son salaire. »

Les chagrins domestiques me lui manquent pas non plus ; sa femme et ses parents, qui le jugeaient fou, lui faisaient, par leurs reproches, essuyer des contrariétés d'une autre sorte. « En me retirant ainsi soüillé et trempé, ie trouvois en ma « chambre une seconde persécution pire que la première, « qui me fait à présent esmerveiller que ie ne suis consumé de « tristesse. »

Palissy trouva enfin les procédés de la composition de divers émaux qui s'appliquaient très bien sur la poterie. Il lui restait beaucoup à faire encore pour arriver à cuire les vases et à les préserver de tous les accidents que présente la cuisson ; mais ce premier succès lui donna un nouveau courage. « Quand ie fus reposé un peu de temps, avec regrets de ce « que nul n'avoit pitié de moy, ie dis à mon âme : Qu'est-ce « qui te triste, puisque tu as trouvé ce que tu cherchois ? « Travaille, à présent, et tu rendras honteux tes détrac-« teurs. »

Il eut raison de persévérer : après quinze années de labeur et de souffrance, il commença par trouver le moyen « de faire « divers esmaux entremeslez en manière de iaspe. » Cela le fit vivre quelques années, et lui procura le moyen de donner plus d'extension à ses travaux.

Bientôt il arriva à faire des *pièces rustiques ;* c'est le nom qu'il donnait à ces bassins qui présentent pour ornementation des reptiles, des coquillages, des poissons, des plantes, des insectes, si vrais de forme et de couleur. On sait que ces plats,

dont les décorations en relief étaient moulées sur nature[1], n'étaient pas destinés aux usages domestiques, mais bien à parer les dressoirs qu'il était d'étiquette, chez les gens riches, de laisser chargés d'une vaisselle d'apparat, quelque splendide que fût d'ailleurs le service de la table. Palissy fut alors amplement dédommagé de ses peines ; ces travaux si curieux, si remarquables lui procurèrent de beaux bénéfices, et le firent rechercher des grands seigneurs, parmi lesquels il trouva d'utiles protecteurs.

Non content de ses premiers succès, il travailla constamment à améliorer ses poteries. Elles prirent sous ses habiles mains des formes variées et gracieuses, qu'il sut enrichir de mascarons modelés avec talent et de charmantes arabesques. Bientôt il éleva son art à la hauteur de la sculpture. Des bas-reliefs vinrent occuper le fond de ses bassins, déjà si riches d'ornements. Il produisit encore une foule de petits meubles, écritoires, salières, chandeliers rehaussés d'élégants reliefs, et même des figures de ronde bosse d'une naïveté charmante.

Enfin, pour couronner ses travaux, Palissy, se trouvant en position de donner à son art tous les développements dont il était susceptible, se mit à fabriquer des pièces d'une grande dimension appelées par lui *rustiques figulines*, qui servaient à

(1) M. Pottier nous a fait connaître, d'après un manuscrit du XVIe siècle, les procédés que dut employer Palissy pour l'exécution de ces singulières empreintes : « On se servait, pour préparer le motif de « la composition, d'un plat d'étain sur la surface duquel on collait, à « l'aide de térébenthine de Venise, le lit de feuilles à nervures appa- « rentes, de galets de rivière, de pétrifications, qui constitue le fond « ordinaire de ces compositions ; sur ce champ, on disposait les *petits « bestions*, comme dit le manuscrit, qui devaient en former le sujet « principal ; on fixait ces animaux, reptiles, poissons et insectes, au « moyen de fils très fins, qu'on faisait passer de l'autre côté du plat en « pratiquant à ce dernier de petits trous avec une alène ; enfin l'en- « semble ayant reçu tous ses perfectionnements par l'exécution d'une « foule de détails variables suivant les circonstances, on coulait sur le « tout une couche de plâtre fin, dont l'empreinte devait former le « moule ; on dégageait ensuite avec soin les animaux de leur enveloppe « de plâtre. » *Monuments français inédits*, t. II, p. 69.

la décoration des jardins. Ce fut alors que, protégé par Catherine de Médicis et par le connétable de Montmorency, il prit la qualité *d'ouvrier de terre, inventeur des rustiques figulines du roi et de monseigneur le duc de Montmorency, pair et connétable de France.*

Cette protection fut d'un grand secours à Palissy; il avait embrassé la religion réformée, et après le massacre de Vassy, en 1566, il fut conduit à Bordeaux et incarcéré, au mépris d'une sauvegarde que lui avait donnée le duc de Montpensier. Ses ateliers furent détruits, et il aurait été certainement mis à mort, sans l'intervention du connétable auprès de la reine-mère et l'autorité du roi, qui l'attacha à la juridiction du parlement de Bordeaux pour le conserver aux arts.

Catherine de Médicis lui continua sa protection et l'établit aux Tuileries, où des ateliers furent construits pour lui. C'est là qu'il fit ses plus beaux ouvrages.

Il avait pu échapper au massacre de la Saint-Barthélemy; mais en 1587, il fut de nouveau persécuté pour ses opinions religieuses et jeté en prison; on croit qu'il y mourut en 1589.

Continuateurs de Palissy.

Il résulte d'un livre de dépenses tenu par le *clerc des œuvres du roi,* pour l'année 1570[1], que dès cette époque Palissy s'était associé Nicolas et Mathurin Palissy, ses fils ou ses neveux, qui ont dû lui succéder. Un plat assez commun, qui représente en bas-relief Henri IV entouré de sa famille, doit être l'œuvre de ses continuateurs.

On a cherché à contrefaire les faïences de Palissy, mais ces contrefaçons sont toujours restées bien loin des originaux, qu'un œil même peu exercé pourra toujours facilement distinguer.

Caractère des faïences de Palissy.

Les faïences de Palissy sont caractérisées par un style particulier et par plusieurs qualités qui leur sont tout à fait propres. On n'y rencontre pas de peinture proprement dite, c'est-à-dire de peinture à plat, à couleurs nuancées; les décorations

(1) La découverte de ce document est due à M. Champollion-Figeac, qui a publié une lettre à ce sujet dans le *Cabinet de l'amateur*, t. Ier, p. 276.

dont elles sont enrichies consistent toujours en reliefs coloriés. L'émail est dur et a beaucoup d'éclat, mais on y remarque souvent de petites craquelures. Les couleurs employées sont le jaune pur, le jaune d'ocre, un beau bleu indigo, un bleu grisâtre, le brun, le violet et un blanc jaunâtre; car Palissy ne parvint pas à trouver l'émail blanc des majolica italiennes, premier but de ses recherches, ou du moins ne l'employa pas dans sa vaisselle. Le dessous de ses plats n'est jamais d'un ton uni, mais bien tacheté de plusieurs couleurs disposées en marbrures nuancées de bleu, de jaune et de brun violacé : c'est là sans doute cette glaçure de *divers esmaux entremeslez en manière de iaspe,* premier fruit de ses travaux. M. Brongniart a remarqué [1] que les coquilles dont Palissy ornait ses pièces rustiques sont des coquilles fossiles du bassin de Paris, que les poissons sont de la Seine, les reptiles et les plantes des environs de Paris, et qu'on n'y rencontre aucune production étrangère. De là il conclut qu'une certaine faïence qui n'offre jamais de coquilles fossiles, mais seulement des plantes et des reptiles du midi de la France, et dont le revers est d'une couleur brun-marron uniforme, est une contrefaçon d'ancienne date.

On a fabriqué aussi au XVIe siècle en Allemagne (à Nuremberg) des faïences à reliefs émaillés, qui présentent beaucoup de ressemblance avec les travaux de Palissy. La forme des vases et le style des sujets et des ornements qui sont modelés sur ces poteries font reconnaître facilement leur origine allemande. La pâte dont elles sont formées n'a ni la blancheur ni la dureté de celle de Palissy, et les émaux qui la recouvrent n'ont pas l'éclat de ceux que notre célèbre potier mettait en usage. On verra dans la collection, n° 1194, un échantillon de cette faïence allemande.

Les faïences de Palissy sont encore fort nombreuses. Le Louvre et le musée céramique de Sèvres en conservent une très grande quantité de fort belles; mais la collection de M. Sauvageot est sans contredit celle qui présente la suite la plus complète des œuvres de ce grand artiste. Les collec-

(1) M. BRONGNIART, ouvrage cité, t. II, p. 66 et 69.

tions étrangères n'ont pas manqué d'en recueillir. Le palais japonais de Dresde et la *Kunstkammer* de Berlin en possèdent de beaux spécimens.

On trouvera dans notre collection des ouvrages de Palissy dans les différents genres qu'il a traités.

Quant à ces grandes pièces, ornements des bassins d'eau et des jardins, ces *rustiques figulines* si en vogue de son temps, il n'en reste plus rien. Le musée de Sèvres seul conserve un chapiteau de colonne qu'on regarde comme un débris de cette sorte de production.

On attribue encore à Palissy des carreaux de revêtement à glaçure émaillée, enrichis de peintures, qui décoraient la chapelle et plusieurs appartements du château d'Écouen, bâti de 1545 à 1557 par le connétable de Montmorency. Ces revêtements émaillés furent en partie arrachés des murs et des planchers à l'époque où le château fut livré au pensionnat de la Légion-d'Honneur. On en rencontre assez souvent dans les collections.

§ V. GRÈS-CÉRAME DE FLANDRE ET D'ALLEMAGNE.

On a donné le nom de grès, dans l'art céramique, à une espèce de poterie à pâte dense, très dure, sonore, opaque, à grains plus ou moins fins, pouvant se passer de glaçure ou en recevoir une [1].

Les grès qui ont été fabriqués aux XVe, XVIe et XVIIe siècles en Allemagne, en Flandre et en Hollande, dans les contrées qui avoisinent le Rhin, ont un caractère tout particulier, qui les fait facilement reconnaître : les formes, le système d'ornementation, les couleurs dont ils sont souvent enrichis, indiquent suffisamment leur provenance.

On attribue assez généralement la fabrication des plus anciens, qu'on nomme *Jacobus Kannetje*, à la comtesse de Hol-

(1) M. Brongniart a cru devoir ajouter au nom de GRÈS l'épithète de CÉRAME, afin de distinguer cette poterie de la roche de quartz qui porte le même nom. Ouvrage cité, t. II, p. 192.

Ancienneté de la fabrication des grès.

lande Jaqueline de Bavière[1]. On rapporte que, pendant sa captivité au château de Teylingen en Hollande, elle se plaisait à jeter de ces vases de grès de sa fenêtre dans le Rhin, pour qu'ils devinssent par la suite des objets d'antiquité. Sans attacher une grande importance à cette tradition, qui ferait remonter la fabrication des grès à 1425, il est à croire cependant que ce genre de poterie a dû être inventé vers le milieu du xve siècle ; mais ce n'est que plus tard qu'il reçut, soit par la plastique, soit par la gravure et l'impression, soit par l'application d'émaux de couleur, les décorations qui en ont fait une poterie de luxe.

Caractères des différentes sortes de grès.

Les grès-cérames de la première moitié du xvie siècle et ceux de la fin du xve sont décorés d'ornements, d'armoiries et quelquefois de figures gravés en creux ou présentant un très léger relief par l'effet de l'impression au cachet. Presque tous ont été rendus plus ou moins brillants par un lustre dû au sel ; les fonds parfois ont reçu une glaçure colorée sur toute leur surface. C'est à cette espèce de grès que semble appartenir une gourde portant l'écu de France, qui existe au musée de Sèvres, et dont M. Brongniart croit devoir reporter la fabrication au règne de Charles VIII, d'après la forme des fleurs de lis et celle des lettres de l'inscription, CHARLE ROY, qui se trouve gravée sur la panse.

Quant aux grès enrichis de figures et d'ornements modelés en relief ou rehaussés d'émaux polychromes sur reliefs, ils paraissent tous postérieurs à la première moitié du xvie siècle, et même ils sont généralement du xviie. Les dates que l'on rencontre sur les vases de grès de cette espèce viennent à l'appui de cette opinion. La plus ancienne date qui se trouve inscrite sur les pièces de ce genre du musée de Sèvres est 1569 ; il n'y a pas de dates beaucoup plus anciennes sur les vases conservés à la *Kuntskammer* de Berlin, ni sur ceux du musée céramique de Dresde. M. J. d'Huyvetter, qui avait formé à Gand une collection assez considérable de grès allemands et flamands, n'en possédait pas qui portassent une date antérieure à 1570[2].

(1) M. BRONGNIART, ouvrage cité, t. II, p. 222. (2) *Idem*, p. 226.

Comme échantillons de grès-cérames, notre collection possède une aiguière, n° 1195, en grès gris de Hollande, qui, par sa forme gracieuse, dénote évidemment la fabrication du XVIe siècle, et deux canettes, nos 1196 et 1197, enrichies de figures et d'ornements en relief rehaussés d'émaux polychromes, qui portent les dates de 1650 et 1673.

Il faut aussi ranger parmi les grès d'art les premières productions de Böttcher, célèbre chimiste allemand, qui trouva le premier les procédés de la fabrication de la porcelaine. Ce sont de véritables grès rouges ou bruns-rouges, ayant la dureté, le grenu et l'opacité complète de cette poterie. L'argile dont ils sont composés provient d'Okrilla, près Meissen. Les premiers que Böttcher fabriqua, vers 1704, sont sans glaçure; on leur donna, par la taille et le polissage sur le tour des lapidaires, un éclat qui les ferait prendre à la première vue pour du marbre ou pour un laque rouge très fin. Notre collection en possède un échantillon sous le n° 1199.

Vers 1708 environ, Böttcher trouva le moyen de colorer ces grès rouges d'un vernis noir ou brun laque, qui fut souvent rehaussé de peintures et de dorures non fixées par le feu. On verra dans notre collection, n° 1200, une pièce de grès rouge colorié de la fabrication de Böttcher : c'est une aiguière de forme gracieuse, décorée de fleurs d'un rouge vermillon très vif. Le procédé de ce grès rouge a été perdu en 1756, lors de la guerre de sept ans[1].

§ VI. PORCELAINE.

Les Portugais importèrent les premiers la porcelaine chinoise vers 1508. C'était une poterie bien différente et bien su-

(1) Dr Gustav Klemm, *Die Königlich Sächsische Porcellan-und Gefässe-Sammlung. Dresden,* S. 39-106. Nous saisissons l'occasion que nous avons de citer un ouvrage de M. le docteur Klemm, conservateur du musée céramique établi dans le palais japonais de Dresde, pour exprimer notre reconnaissance de l'accueil plein de bienveillance qu'il nous a fait lorsque nous avons visité ce musée et des documents qu'il nous a donnés sur les productions céramiques de la Saxe.

périeure à tout ce que l'art céramique avait produit jusqu'alors en Europe. Elle était caractérisée par une pâte fine, dure, compacte, imperméable, et surtout par la translucidité, qualité qui la distinguait essentiellement de toute autre poterie antérieurement connue[1].

Caractères de la véritable porcelaine.

(1) L'étymologie du nom de PORCELAINE, donné à cette classe de poterie, a été le sujet d'opinions très différentes. On est seulement d'accord sur ce point, que ce mot ne dérive pas du chinois : dans la langue chinoise, la porcelaine est nommée *Tsee* ou *Tsee-ki;* au Japon, *Jakimono-no*. On supposait généralement que le mot de porcelaine venait de *Porçolana*, nom que les Portugais donnent à une tasse, à une écuelle ou à toute autre vaisselle de terre. M. Brongniart (*Traité des arts céramiques*, t. II, p. 474) croit que ce mot dérive de la coquille nommée porcelaine, qui, par son éclat et sa blancheur, ressemble à la poterie de ce nom. Il pourrait bien se faire que cette étymologie ne fût pas encore la véritable, car le mot *porcelaine* existait dans la langue française bien antérieurement au XVIe siècle, et antérieurement, par conséquent, à l'introduction de cette poterie en Europe. En effet, si l'on consulte les vieux inventaires du mobilier des rois et des princes du XIVe siècle, on y trouvera ce nom de porcelaine appliqué à une matière précieuse taillée en coupes, en vases, ou disposée de manière à former un fond sur lequel se détachent des objets en métal ciselé et émaillé. En voici quelques exemples : « *Une escuelle d'une pierre appelée pourcellaine*, etc. (Inventaire du duc d'Anjou, de 1360, f° 149); *Ung tableau de pourcelaine carré de plusieurs pièces et au milieu l'ymage de Notre Dame garnye d'argent* (Inventaire de Charles V, f° 184); *Ung tableau carré de pourcelaine où d'un costé est l'ymage de Notre Dame en ung esmail d'azur*, etc. (Même inventaire, f° 220); *Une petite pierre de pourcelaine entaillée à six petiz ymages garnye d'or* (Même inventaire, f° 258); *Ung petit tableau de pourcelaine où est intaillé un crucifiement sans garnyson* (Inventaire de Charles VI de 1399).» Cette pierre, nommée pourcelaine, devait être une matière précieuse; car l'objet auquel elle est employée est presque toujours richement monté en or émaillé, avec des perles et des pierres fines : c'était sans doute une espèce d'agate, la calcédoine peut-être, qui de sa nature est nébuleuse, d'un blanc mat ou blanc de lait, ou mieux encore la calcédoine saphirine, qui montre un ton bleuâtre. Toutes ces pierres ont, comme la porcelaine chinoise, une semi-translucidité : elles en affectent la couleur, et il n'est pas étonnant dès lors qu'on ait pris le nom de la pierre qui se nommait *pourcelaine* pour l'appliquer à la nouvelle poterie introduite par les Portugais. Ce mot se sera ensuite transformé

Aussi, dès son apparition, fut-elle recherchée avec passion par les princes et les grands seigneurs, et elle était déjà si répandue dans le troisième quart du XVIe siècle, que son introduction fut une des causes de la décadence des fabriques de majolica en Italie[1]; au commencement du siècle suivant, elle avait complétement remplacé cette belle faïence sur les riches dressoirs.

Les grands voyages de mer n'étaient pas à cette époque aussi faciles qu'aujourd'hui; les Portugais et les Hollandais fréquentaient seuls les mers de la Chine, et la porcelaine conservait un prix très élevé. Aussi tous les industriels céramistes un peu instruits et les savants initiés aux connaissances chimiques cherchaient-ils avec ardeur les moyens d'arriver à imiter cette belle poterie. Cependant il se passa près de cent ans encore avant même qu'on eût découvert l'art de fabriquer, par des moyens très compliqués, une porcelaine tout artificielle, qui n'avait aucun des éléments constitutifs de la véritable porcelaine naturelle chinoise, mais qui par sa blancheur, sa translucidité, sa couverte brillante, en avait tout l'aspect et possédait une grande partie de ses qualités. Cette nouvelle poterie, qui a reçu le nom de *porcelaine tendre,* a été fabriquée pour la première fois à Saint-Cloud en 1695. Nous en expliquerons plus loin les procédés, en parlant de la manufacture de Sèvres, où elle a été perfectionnée; pour le moment, nous avons seulement voulu constater la priorité de la France dans cette invention, et donner à cette poterie le rang qui lui appartient dans l'ordre chronologique.

Invention de la porcelaine tendre.

Cette porcelaine artificielle, d'une fabrication difficile, ne pouvait remplacer la véritable porcelaine chinoise. Celle-ci était composée de deux éléments principaux tirés de produits naturels : l'un argileux, infusible, le kaolin, qui est la terre à laquelle, en Europe, on a conservé le même nom; l'autre aride,

Composition de la porcelaine chinoise.

en *porcelaine*, comme *pourtraiture*, qu'on vient de lire dans les extraits des mémoires de Palissy, s'est changé en *portraiture*. Nous n'entendons pas néanmoins décider la question d'étymologie; mais nous soumettons ces documents aux savants qui s'occupent de linguistique.

(1) PASSERI, ouvrage cité, p. 99.

fusible, le *petun-tsé*, qui est le feldspath broyé. La glaçure ou couverte, en chinois *yen*, se composait d'un feldspath choisi, finement broyé, auquel on ajoutait une petite quantité de *che-kao*, espèce de gypse, et quelques autres matières, mais jamais ni plomb ni étain [1].

On avait bien fait venir des matières premières de la Chine, mais elles arrivaient en poudre fine, indéterminable; il fallait donc reconnaître les matières dont cette pâte de porcelaine était composée, découvrir dans quelles proportions le mélange s'opérait, et par-dessus tout rechercher les gisements de ces différentes matières en Europe. Les efforts d'un grand nombre de savants étaient tournés vers ce double but.

Jusqu'aux premières années du XVIIIe siècle les recherches n'avaient abouti à aucun résultat; c'est à la Saxe qu'était réservé l'honneur de fabriquer la première porcelaine européenne: Johann-Friedrich Böttcher fut l'auteur de cette découverte.

Böttcher et ses premiers travaux.

Comme notre Palissy, Böttcher fut en butte à de rudes épreuves avant d'atteindre le but qu'il s'était proposé. Si une fermeté de caractère et une ténacité qu'aucun obstacle ne put vaincre, si un courage inébranlable donnèrent à Palissy la force de supporter la misère et les chagrins de toute nature dont il fut accablé, une inaltérable gaieté remplaça chez Böttcher toutes ces grandes qualités, et lui fit endurer sans se plaindre, et peut-être même sans avoir à en souffrir, les plus rudes travaux et une captivité longue et rigoureuse.

Né le 4 février 1682 à Schlaiz en Voigtland [2], Böttcher fut placé très jeune chez Zorn, pharmacien à Berlin. Déjà initié par son père dans les sciences occultes, il s'occupait beaucoup moins de pharmacie, dans le laboratoire de son patron, que de travaux d'alchimie. Le bruit s'en répandit dans Berlin, et la renommée, qui ne manque jamais d'enfler les bonnes comme les mauvaises réputations, lui décernait déjà le titre de fabricant d'or. Ses travaux sur la transmutation des métaux lui

(1) M. Brongniart, ouvrage cité, p. 255 et 429.
(2) Dr Gustav Klemm, ouvrage cité, p. 32.

avaient même, malgré son jeune âge, donné une certaine importance aux yeux de Frédéric-Guillaume Ier. Böttcher, s'apercevant que l'intérêt que le roi lui témoignait allait dégénérer en persécution, quitta secrètement Berlin, et pendant trois ans voyagea en Saxe. Néanmoins il ne se crut pas encore en sûreté, et pour échapper aux poursuites du roi de Prusse, qui aurait voulu s'emparer de sa personne afin de lui arracher ses précieux secrets, il se mit, en 1701, sous la protection de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, Frédéric-Auguste Ier, qui lui permit de s'établir à Dresde.

En accordant sa protection à Böttcher, l'électeur de Saxe comptait bien profiter pour son compte des talents de ce fabricant d'or; il ordonna à Tschirnhaus de le recevoir dans son laboratoire et de surveiller très attentivement ses travaux.

Tschirnhaus collaborateur de Böttcher.

Ehrenfried Walter de Tschirnhaus était un savant très distingué. Après avoir parcouru presque toute l'Europe, il vint à Paris en 1682, et l'Académie des sciences, à laquelle il soumit plusieurs de ses travaux scientifiques, l'admit au nombre de ses membres. De retour en Allemagne, il s'appliqua à perfectionner l'optique, et établit trois verreries, d'où l'on vit sortir des nouveautés merveilleuses de dioptrique et de physique, et notamment un miroir ardent qui lui fit une grande réputation. Tschirnhaus, très bon chimiste, avait cherché à faire de la porcelaine; mais comme il supposait qu'elle n'était qu'une vitrification, ses opérations furent conduites de manière à n'amener pour résultat qu'un verre laiteux, qui n'avait aucune des qualités de la vraie porcelaine.

Au moment où Böttcher fut placé par Frédéric-Auguste auprès de ce savant, il était fort inquiet de sa position, car il commençait à reconnaître que les recherches qu'il avait entreprises de bonne foi ne pouvaient aboutir à rien. Mais auprès d'un homme aussi distingué que Tschirnhaus, les travaux de Böttcher devaient prendre une direction plus utile, et ses connaissances en chimie ne pouvaient manquer de se porter vers un but plus réel. Les premiers travaux de Tschirnhaus disposèrent Böttcher à s'occuper de la recherche de la porcelaine; mais au lieu de suivre, comme son surveillant, la

voie de la vitrification, il se dirigea sur la voie céramique, qui devait le conduire au succès. Tschirnhaus, dont les connaissances en minéralogie étaient fort étendues, et qui avait bien étudié les argiles de la Saxe, avait fourni à Böttcher une terre rouge d'Okrilla, près Meissen, pour en fabriquer des creusets de fusion. Böttcher reconnut à cette terre des propriétés particulières, et après divers essais il obtint en 1704 une poterie rouge, dense, solide, très dure, qui avait par cela même quelques-unes des qualités de la porcelaine, mais ne possédait pas la plus essentielle de toutes, la translucidité. Cette poterie n'était autre chose qu'une espèce de grès-cérame, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut. Elle reçut cependant le nom de porcelaine rouge.

Comme les hommes abandonnent difficilement leurs erreurs, on pensa que cette invention de Böttcher pouvait le mener à la découverte bien plus importante de la teinture d'or. L'électeur, sous le prétexte de le soustraire à la curiosité du public et lui assurer une tranquillité nécessaire à ses travaux, lui fit ériger un laboratoire avec un grand nombre de fourneaux dans le château de Meissen. On lui donna tout ce que son goût pour le luxe et le plaisir pouvaient lui faire désirer : bonne table, chevaux, équipage; mais il était gardé à vue, et jamais il ne pouvait sortir du château sans qu'un officier de l'électeur ne l'accompagnât et ne s'assît auprès de lui dans sa voiture lorsqu'il allait à Dresde, tant on craignait qu'il ne s'enfuît, emportant avec lui ses précieux secrets.

En 1706, Charles XII ayant envahi la Saxe, l'électeur fit conduire Böttcher et ses ouvriers, accompagnés de Tschirnhaus, sous une escorte de cavalerie, dans la forteresse imprenable de Königstein, qui reçut toujours en dépôt les trésors de la Saxe chaque fois qu'elle a été menacée. Là un laboratoire fut élevé, et les expériences continuées pendant plus d'une année. Böttcher était soumis dans cette forteresse à une surveillance encore plus sévère qu'à Meissen. Ses ouvriers ne pouvaient supporter sans chagrin cette dure réclusion; mais elle n'avait pu altérer en rien l'inépuisable gaieté de Böttcher, qui, tout en se livrant à ses travaux, faisait des vers et cher-

chait à s'amuser le mieux possible. Au mois de septembre 1707, l'électeur le fit ramener à Dresde. On lui éleva un nouveau laboratoire sur la belle terrasse de Brühlsche baignée par l'Elbe. De nouvelles expériences furent alors entamées et suivies avec ardeur pour arriver à la fabrication de la véritable porcelaine blanche. On se servait pour fondre les matières du miroir ardent de Tschirnhaus, qui participait à tous les travaux. Les recherches furent longues et pénibles. Dans des essais de cuisson, qui duraient quatre et cinq jours, Böttcher ne quittait pas son fourneau, et par sa gaieté et ses joyeux propos il savait entretenir l'ardeur de ses ouvriers, et leur faisait supporter, sans qu'ils se plaignissent, les plus rudes fatigues. Les nouvelles expériences furent interrompues par la mort de Tschirnhaus, arrivée en 1708.

Böttcher, resté seul, se remit bientôt à l'œuvre. On fit une fournée dont le feu dura cinq jours ; elle réussit parfaitement, et il eut la joie de retirer du four, en présence de Frederich-Auguste, une théière qui fut jetée à l'instant dans l'eau froide sans en éprouver aucune altération[1]. Cette poterie n'était encore que ce grès-cérame rouge, perfectionné, il est vrai, et pouvant résister à une haute température, mais non pas la véritable porcelaine.

Découverte d'un gisement de kaolin, en Saxe.

La matière première manquait; il fallait la trouver : le hasard procura ce que la science n'avait pu découvrir. Jean Schorr, riche maître de forges, passant sur le territoire d'Aue, près Schneeberg, remarqua que les pieds de son cheval entraient dans une terre blanche et molle. Cette particularité frappa Schorr, qui, en industriel habile, imagina de réduire cette terre en poudre impalpable et de la vendre à Dresde, pour remplacer la poudre à poudrer les cheveux, qu'on fabriquait avec de la farine de froment, et dont on faisait alors un grand usage. Il en eut un débit considérable. Le valet de chambre de Böttcher s'en servit un jour pour poudrer la perruque de son maître, qui remarqua qu'elle avait un poids inaccoutumé ;

(1) Dr KLEMM, ouvrage cité, p. 35. M. Brongniart regarde ce fait non comme impossible, mais comme très douteux.

ayant interrogé son valet de chambre sur l'origine de cette poudre, il apprit qu'elle était terreuse, l'essaya, et, à sa grande joie, reconnut la matière si longtemps cherchée, le kaolin, qui sert principalement de base à la porcelaine blanche[1].

Fabrication de la porcelaine blanche.

Enfin, après quelques travaux, Böttcher réussit, en 1709, à obtenir une porcelaine blanche et translucide, ayant tous les caractères de celle de la Chine.

L'exportation du kaolin fut alors défendue sous les peines les plus sévères ; on le faisait transporter à la fabrique dans des tonnes scellées. Les précautions les plus minutieuses furent employées pour assurer le secret de la fabrication ; tous ceux qui en étaient occupés promettaient le silence jusqu'au tombeau, et quiconque trahissait son serment devait être enfermé pour la vie, comme prisonnier d'État, dans la forteresse de Königstein.

Manufacture de Meissen.

Le 6 juin 1710, la fabrique de porcelaine fut installée dans le château d'Albert, à Meissen ; Böttcher en fut nommé le directeur.

Le but des travaux de Böttcher avait été d'obtenir une poterie semblable à celle de la Chine : aussi ne jugea-t-on rien de mieux à faire dans l'origine que de copier le plus fidèlement possible, soit pour les formes, soit pour les couleurs, les belles porcelaines de ce pays. La manufacture de Meissen parvint à une imitation si parfaite, qu'il faut un œil très exercé pour distinguer les porcelaines qui y étaient fabriquées, dans le style chinois, des véritables porcelaines chinoises. Les premières porcelaines sont au surplus marquées d'un A et d'un R entrelacés (*Augustus Rex*). Cette marque a subsisté jusqu'en 1730. On sait qu'après cette époque la fabrique de Meissen adopta pour marque les deux épées en croix,

(1) Ce fait a été quelquefois donné avec la date de 1711 ; mais la fabrication de la première porcelaine remontant à 1709 et ayant été faite, suivant le docteur Klemm, avec le kaolin d'Aue (ouvr. cité, p. 107), il faut qu'il y ait erreur dans cette date de 1711. On ne connaît d'ailleurs aucun autre kaolin avec lequel Böttcher aurait pu faire sa porcelaine.

d'abord encadrées dans un triangle, puis sans encadrement.

Böttcher n'était pas un bon administrateur, et l'électeur de Saxe, malgré les grandes dépenses qu'il fit, ne tira que peu de profit des premiers produits de sa fabrique. Il faut dire aussi que Böttcher, une fois arrivé au but de ses efforts, ne mit plus la même suite, la même ardeur dans ses travaux ; il vivait avec magnificence, tenait table ouverte, et menait une joyeuse vie, qui paraît avoir abrégé ses jours. Il mourut en 1719.

Après sa mort, J.-G. Höroldt, peintre et modeleur, fut chargé de la direction de la manufacture. Il améliora les procédés de fabrication, et perfectionna surtout les porcelaines blanches. En 1731, on lui adjoignit le sculpteur Kändler, qui fut chargé spécialement de donner une nouvelle impulsion aux travaux d'art. Jusque-là on n'avait fabriqué que des vases ; Kändler fit exécuter d'abord des animaux en porcelaine blanche, presque de grandeur naturelle. On peut en voir quelques-uns dans le musée céramique de Sèvres. En 1732, l'électeur voulut faire modeler les statues des douze apôtres, pour la chapelle du palais japonais ; celle de saint Pierre, haute de 36 pouces, fut seule terminée ; on la voit au musée céramique que renferme aujourd'hui ce palais. Il ne fut pas donné suite à ce travail, à cause des difficultés qu'il présentait. Kändler cependant avait entrepris la statue équestre d'Auguste III, de grandeur colossale ; elle devait être élevée sur un piédestal, autour duquel auraient été groupées de grandes figures allégoriques. La tête seule du monarque a été faite, la guerre de sept ans ayant arrêté les travaux de cet immense monument. Le modèle en porcelaine, auquel Kändler avait travaillé quatre années, existe dans le musée céramique de Dresde. La direction de cet artiste fut surtout signalée par la création de ces jolies figurines si gracieuses, d'un coloris éclatant et souvent plein de vérité, qui portent le costume de l'époque, et se ressentent du goût du temps qui les a vues naître. Les amateurs les recherchent avec empressement, lorsqu'elles sont d'une belle exécution. On peut voir dans notre collection trois groupes représentant allégoriquement la vue,

le toucher et l'odorat, qui sont des meilleurs que Kändler ait faits[1]. Ce genre de fabrication[2] fut en pratique de 1730 à 1750.

Les travaux qui, pour la plupart, avaient été interrompus par la guerre de sept ans (1756-1763), furent repris à la paix avec une nouvelle activité. Alors, sous l'influence des écrits de Winckelmann, le goût et les études en Allemagne s'étaient reportés vers les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Une école où l'on enseignait les arts du dessin avait été établie à Meissen dès 1754; le célèbre peintre Dietrich en fut nommé le directeur. Le modeleur Luck, le peintre Brecheisen de Vienne et le sculpteur François Acier de Paris continuèrent l'œuvre entreprise par Dietrich[3] : la réforme était complète en 1765. On voit dans le musée céramique de Dresde une collection de statuettes en biscuit d'un dessin très pur qui appartiennent à cette école. Le style grec régnait exclusivement dans les travaux d'art de la fabrique de Meissen, à la fin du siècle dernier.

Autres manufactures d'Allemagne.

Une fois que les procédés de la porcelaine dure de la Chine eurent été introduits en Saxe, les princes et les villes d'Allemagne voulurent à l'envi établir des fabriques de cette poterie si recherchée. Deux voies pouvaient conduire à la connaissance des procédés : l'une, longue et difficile à parcourir,

(1) Dr Klemm, ouvrage cité, p. 112.

(2) La fabrication de ces statuettes dans le goût de l'époque de Louis XV a été reprise depuis quelques années. Lorsque nous avons visité la manufacture royale de Meissen, en septembre 1845, nous y avons remarqué plusieurs ateliers remplis d'un nombre considérable d'ouvriers occupés à modeler, à peindre, à décorer ces charmantes figurines. Elles sont répandues à profusion dans toute l'Allemagne, en France et surtout en Angleterre, et la reprise de cette fabrication, sous l'habile direction de M. Kuhn, procure à la manufacture de Meissen des profits considérables. M. Kuhn ne s'est pas borné à reproduire ces modèles du dernier siècle, il a apporté sous tous les rapports des améliorations importantes dans les anciens procédés de fabrication; sous sa direction, la manufacture royale de Saxe s'est placée de nouveau parmi les premières de l'Europe.

(3) Dr Klemm, ouvrage cité, p. 41.

celle que présentait la science et un travail opiniâtre; l'autre, beaucoup plus facile, mais peu honorable, la corruption des ouvriers de Meissen. Ce fut la dernière qu'on employa de préférence. Dès 1720, malgré toute la surveillance exercée sur ces ouvriers, Stöbzel, chef d'atelier à Meissen, parvint à se rendre à Vienne, et fonda dans cette ville une fabrique de porcelaine dure. Plusieurs transfuges s'en échappèrent quelques années après, et établirent des manufactures dans différents endroits de l'Allemagne. Aussitôt qu'un atelier s'élevait, on cherchait par des moyens de séduction à en détacher les ouvriers qui paraissaient connaître les procédés de cette fabrication très productive. C'est par de tels moyens[1] que furent créées la plupart des manufactures de porcelaine dure en Allemagne de 1720 à 1775.

En France les choses se passèrent autrement. Nous avons dit que dès 1695 on était parvenu à faire une porcelaine artificielle qui a reçu le nom de *porcelaine tendre*[2]. La composition de la pâte de cette porcelaine avait exigé des recherches et des combinaisons bien plus difficiles que celles qui avaient conduit à faire la porcelaine dure qu'on obtient par l'association de deux matières fournies par la nature. Le kaolin et le feldspath n'entraient pour rien dans la composition de cette porcelaine tendre; on lui donnait la transparence par des sels, la plasticité par du savon; le vernis était un verre, dit cristal, composé de silice, d'alcali et de plomb[3]. Fabrication en France de la porcelaine tendre.

C'est à Saint-Cloud, près Paris, que fut établie la première

(1) On peut lire dans le traité de M. Brongniart l'histoire de toutes les séductions auxquelles furent en butte les ouvriers porcelainiers et les trahisons dont ils se rendirent coupables, t. II, p. 491.

(2) L'expression de *tendre* ne s'applique pas à la dureté de la pâte, mais à la faible résistance de ces porcelaines à l'action d'une haute température, comparativement à celle qu'y présente la véritable porcelaine, et à la tendreté de leur vernis, qui se laisse rayer par l'acier. (M. Brongniart, ouvr. cité, t. II, p. 444.) La véritable porcelaine a reçu par opposition la qualification de *dure*.

(3) Il n'entre pas dans notre plan de nous étendre sur les procédés de fabrication; on pourra sur ce point consulter le savant *Traité des arts céramiques* de M Brongniart, t. II, p. 458 et suiv.

manufacture de porcelaine tendre par un sieur Morin, qui avait poursuivi pendant vingt-cinq ans le secret de composer la pâte dont elle est faite. Martin Lister, qui visita cette manufacture en 1698, vante beaucoup ses produits [1]. Cette fabrication existait en 1718 sous la direction d'un sieur Chicoineau. En 1735, les frères Dubois, ouvriers de celui-ci, avaient élevé une fabrique à Chantilly; ils proposèrent, en 1740, à M. Orry de Fulvy, intendant des finances, de lui révéler le secret de la composition de la porcelaine; mais leurs essais n'ayant pas répondu aux espérances qu'ils avaient fait concevoir, M. de Fulvy rompit avec eux. Gravant, homme actif, intelligent, leur succéda; il fit de la porcelaine tendre, et en vendit le secret à M. Orry de Fulvy, qui, en 1745, forma pour l'exploitation de cette porcelaine, sous le nom de Charles Adam, une compagnie qui obtint un privilége de trente ans. Cette manufacture était établie à Vincennes. En 1753, Louis XV s'y intéressa pour un tiers, et lui donna le titre de manufacture royale. Le fabrication était arrivée en 1754 à un haut degré de perfection, et les bâtiments où elle s'exploitait à Vincennes étant beaucoup trop étroits, elle fut transférée à Sèvres, dans un vaste édifice construit tout exprès. En 1760, Louis XV remboursa la compagnie, et devint seul propriétaire de la manufacture, à laquelle il accorda un fonds de près de 100,000 livres. La fabrication de la porcelaine tendre a cessé à Sèvres depuis 1804; les pièces, qui datent de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, sont très recherchées des amateurs.

Manufacture de Sèvres.

Cependant depuis soixante ans on fabriquait en Saxe de la véritable porcelaine dure, et la France n'avait encore produit que cette porcelaine artificielle qu'on ne pouvait regarder comme une porcelaine semblable à celle de la Chine; aussi cherchait-on toujours les procédés de fabrication de cette poterie. Le gouvernement, qui voulait soustraire la France à l'importation très considérable des porcelaines alle-

(1) D. Martin Lister, *A journey to Paris in the year* 1698. London, 1699, p. 138.

mandes, avait fait en 1761, avec un sieur Pierre-Antoine Hannong de Strasbourg, qui exploitait dans le Palatinat une fabrique de porcelaine, un traité pour l'acquisition de ses procédés; mais on reconnut l'impossibilité de s'en servir par défaut de matières premières, le kaolin et le feldspath, dont aucun gîte n'était connu en France.

Découverte de gisements de kaolin en France.

En 1765 Guettard donna enfin connaissance d'un gisement de kaolin et de feldspath, auprès d'Alençon. Les premières porcelaines qu'il fabriqua avec ces matières avaient une teinte grise; elles ne pouvaient donc encore fournir une porcelaine semblable à la porcelaine chinoise, but de toutes les recherches. Le hasard fit bientôt après découvrir un gîte de kaolin bien plus beau, bien plus abondant, et qui devait enfin donner à la France une très belle porcelaine dure. Une dame Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix, ayant remarqué dans un ravin aux environs de ce bourg une terre blanche, pensa que cette terre pouvait remplacer le savon dans le blanchissage de son linge. Son mari, qui probablement avait entendu parler des recherches auxquelles on se livrait pour obtenir de la terre à porcelaine, se rendit à Bordeaux, pour montrer à un pharmacien cette terre blanche que sa femme voulait employer au savonnage. Celui-ci en envoya des échantillons au chimiste Macquer, qui reconnut aussitôt le kaolin. Après avoir constaté, en 1768, l'importance du gisement de Saint-Yrieix, Macquer, à la suite de quelques expériences, établit à Sèvres la fabrication de la porcelaine dure; elle y fut bientôt en pleine activité. La dame Darnet, qui avait ainsi par sa découverte, toute fortuite, il est vrai, mais d'une conséquence très avantageuse pour la France, soustrait son pays à un tribut onéreux envers l'Allemagne, et lui avait fourni les moyens de se placer au premier rang pour la fabrication de cette belle poterie, vivait encore ignorée et dans la misère en 1825. A cette époque, elle vint trouver M. Brongniart pour demander un secours, afin de retourner à pied à Saint-Yrieix. Il suffisait à son infortune d'être connue du savant directeur de la manufacture de Sèvres pour être soulagée. On lui remit immédiatement un premier secours, et M. Brongniart ayant informé le roi de la triste position de

Fabrication à Sèvres de la porcelaine dure.

la dame Darnet, Louis XVIII paya la dette de la France, en lui accordant une pension sur sa liste civile.

La direction de la manufacture de Sèvres passa successivement dans les mains de Boileau et de Parent, puis dans celles de Régnier, qui fut destitué et emprisonné en 1793. Les travaux ne furent pas cependant interrompus, même pendant la terreur; des commissaires, membres de la Convention, furent mis à la tête de l'établissement; trois directeurs leur succédèrent sous le gouvernement du Directoire; enfin en 1800, M. Brongniart fut nommé par le premier consul seul directeur de la manufacture.

Les produits de la manufacture de Sèvres ont été naturellement empreints du goût de l'époque où ils ont été fabriqués; mais quelle que soit l'opinion individuelle de chacun sur les différents styles qui tour à tour ont été en vogue depuis l'établissement de cette manufacture jusqu'à présent, il faut reconnaître que les formes de ses vases ont toujours été belles et pures, les ornements dont ils sont enrichis très gracieux, et les couleurs qui les rehaussent d'une suavité parfaite et d'une éclatante beauté.

Des artistes très distingués, peintres ou modeleurs, furent attachés à l'établissement dès 1753. On confia d'abord la direction artistique des travaux à Falconnet et Bachelier, et successivement ensuite à Boizot, Lagrénée et Corneille Van Spaendonck. Parmi les artistes qui s'y distinguèrent sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, on peut citer Mérault, Bouillat, Parpette, Micaud, Pithou jeune, Niquet et Sioux pour la peinture des fleurs; Armand et Castel, qui excellaient à peindre les oiseaux; Chulot et Laroche, les arabesques; Rosset et Évans, les paysages; Dodin, Caton, Asselin et Pithou aîné, les figures, les portraits et les sujets.

Falconnet a fourni les modèles de plusieurs statuettes charmantes : on peut voir dans notre collection, n° 1207, une épreuve de sa baigneuse.

Depuis 1753 jusqu'en 1769 ou 1770, la manufacture royale n'a fabriqué que de la porcelaine tendre; depuis cette époque jusqu'en 1804, les deux sortes de porcelaine ont été fabri-

quées concurremment. Depuis 1804 la porcelaine dure est seule en pratique.

De 1753 à 1792, la manufacture royale a eu pour marque deux L opposés et enlacés, tracés en bleu au revers des pièces. Une lettre, placée au centre des deux L, indique l'année dans laquelle la pièce a été décorée. L'année 1753 est indiquée par un A, 1754 par un B, et ainsi de suite jusqu'en 1776, indiquée par un Z; 1777 est désignée par deux A, et ce mode de marque par deux lettres s'est continué dans l'ordre alphabétique jusqu'en 1793, qui est marquée de deux R.

Le monogramme ou le signe placé au-dessous des deux L enlacés est celui du peintre ou du décorateur. Ces renseignements suffiront aux amateurs pour leur faire reconnaître la date de fabrication des pièces de vieux Sèvres ; au surplus, ils trouveront des détails très étendus et les marques des artistes de Sèvres dans la *Description du musée céramique* de MM. Brongniart et Riocreux.

Aucun des monuments de la vie privée dont se compose notre collection ne dépassant par son âge les dernières années du XVIIIe siècle, nous ne devons pas porter plus loin cet aperçu de l'histoire des arts céramiques. Terminons seulement en exprimant le désir de voir bientôt rétablir dans la manufacture de Sèvres, par son savant directeur, la fabrication de cette porcelaine tendre, si belle, si riche, si recherchée, et dont la France fut le berceau. Ce vœu sera partagé par tous les amateurs de belles productions céramiques.

VERRERIE.

§ I. VERRERIE DANS L'ANTIQUITÉ.

L'art de la verrerie remonte à la plus haute antiquité. Suivant Pline, des marchands phéniciens, étant descendus à terre près de l'embouchure du fleuve Bélus, tirèrent de leur

navire des blocs de natron pour supporter le vase qui devait servir à cuire leurs aliments ; l'action du feu ayant fondu ces blocs de natron avec le sable sur lequel ils étaient posés, il en résulta un liquide qui n'était autre que du verre[1]. Bernard Palissy, dans son *Traité des eaux et fontaines*, rapporte, d'après Flavius Joseph, une autre fable qui n'est pas plus croyable : « Aucuns disent que les enfans d'Israël ayant mis le feu « en quelque bois, le feu fut si grand qu'il eschauffa le nitre « avec le sable, iusques à le faire couler et distiller le long des « montaignes, et que deslors on chercha l'invention de faire « artificiellement ce qui avoit esté fait par accident pour faire « le verre[2]. »

Que le hasard ait fourni la première donnée de la fabrication du verre, c'est fort possible ; mais il est plus certain encore que l'industrie humaine a dû longtemps s'exercer avant d'avoir obtenu une matière qui pût se pétrir sur une table de marbre, se distendre par le soufflage à l'aide de la canne de fer et se colorer par des oxydes métalliques. Du moment que ces procédés eurent été trouvés, l'art vint nécessairement en aide à cette invention, soit pour donner à la matière des formes élégantes, soit pour la décorer de peintures, de ciselures, et l'embellir d'ornements de toutes sortes.

Nos recherches sur l'intervention de l'art dans l'industrie de la verrerie s'appliqueront uniquement à la fabrication et à l'ornementation des vases de verre.

De la verrerie en Égypte et en Phénicie.

Ce fut en Égypte et en Phénicie que s'établirent les premières fabriques de verre. Pline vante l'habileté des verriers de Sidon ; Hérodote et Théophraste nous ont donné connaissance des merveilleuses productions des verreries de Tyr.

M. Boudet, membre de la commission d'Égypte[3], s'ap-

(1) « *Quibus accensis, permixta arena littoris, translucentes novi liquoris fluxisse rivos. et hanc fuisse originem vitri.* » PLINE, l. XXVI, cap. XXV.

(2) BERNARD PALISSY. Paris, 1777, p. 271.

(3) *Notice sur l'art de la verrerie né en Égypte; Description de l'Egypte*, t. II, 3e livre, 2e section.

puyant sur l'autorité de Strabon, et M. de Paw[1] prétendent que l'Égypte est le berceau de l'art de la verrerie ; les Phéniciens n'auraient établi leurs fabriques que sur le modèle de celles de Thèbes et de Memphis ; la découverte de verre appartiendrait aux prêtres de Vulcain, les premiers chimistes de l'antiquité.

Si les Phéniciens ont pour eux le témoignage de quelques auteurs sur leur habileté à fabriquer le verre, les Égyptiens ont mieux encore. Les fouilles faites en Égypte, et principalement celles du temple de Karnac à Thèbes, en mettant au jour des produits de leur fabrication, ont démontré qu'ils avaient poussé à une grande perfection les différentes branches de l'art de la vitrification.

Les Phéniciens et les Égyptiens portèrent leur industrie en Sicile, dans les îles de l'Archipel et en Étrurie, et il paraît certain que des fabriques de vases de verre se sont établies dans ces contrées à des époques très reculées.

Suivant quelques auteurs, le verre n'aurait été importé à Rome qu'à l'époque de Sylla, à la suite des conquêtes de la république en Asie, et lorsque l'art de la verrerie était déjà fort avancé. Il y obtint aussitôt une grande faveur. Auguste, après avoir soumis l'Égypte, exigea que le verre fît partie du tribut imposé aux vaincus. Cet impôt, loin d'être une charge pour les Égyptiens, fut pour eux une source de fortune. Le verre devint tellement en vogue qu'ils en firent à Rome des importations considérables. Sous Tibère, des fabriques de verre s'établirent dans le voisinage de la grande ville, et cette concurrence dut nécessairement éveiller l'émulation des verriers.

De la verrerie chez les Romains.

Les Romains trouvèrent bientôt le moyen de teindre le verre, de le souffler, de le travailler au tour et de le ciseler. Ils savaient faire des coupes d'un verre aussi pur que le cristal, et Pline nous apprend que Néron en paya deux, de médiocre grandeur, 6,000 sesterces. L'engouement pour les vases de verre fut porté à un tel point qu'on les préféra, pour l'usage, aux vases d'or et d'argent[2].

(1) *Recherches philosophiques*, p. 304.

(2) « *Vitri usus ad potandum pepulit auri argentique metalla.* » PLINE, *Hist. nat.*, l. XXXVI, c. XXVI.

Néron, Adrien et ses successeurs jusqu'à Gallien protégèrent l'industrie du verre[1]. Celui-ci se dégoûta du verre et ne voulut boire que dans des vases d'or ; mais Trebellius Pollion, qui nous a fait connaître ce fait, ajoute que les fabriques de verre, qui étaient entrées en décadence sous cet empereur, se relevèrent sous Tacite, qui accorda aux verriers une considération toute particulière[2].

Les premiers chrétiens savaient décorer les vases de verre; on en a trouvé un grand nombre dans les catacombes et dans quelques cimetières de Rome enrichis d'ornementations diverses. Buonarotti en a publié de fort curieux[3]. La décoration de plusieurs de ces verres était obtenue par un procédé que d'Agincourt décrit ainsi : « Sur une feuille d'or, appliquée au fond d'un verre à boire, on traçait des lettres, ou « bien on dessinait des figures au moyen d'une pointe très « fine; puis, afin de mieux conserver le travail, on appliquait « par-dessus une couverte de verre, de manière que, soudés « au feu l'un contre l'autre, ces verres laissaient voir les figu- « res et les inscriptions[4]. »

Il reste un assez grand nombre de vases de l'époque romaine dans les collections. La célèbre coupe de Portland, qui a été si malheureusement brisée par un fou, il y a peu de temps, dans le musée britannique, aurait suffi seule pour démontrer à quel degré de perfection l'art de la verrerie avait été porté chez les anciens. Ce vase, composé de deux couches de verre, présentait des figures blanches ciselées en relief sur un fond bleu, à l'imitation d'un camée en onyx ; de telle façon que, pendant longtemps, on a pris cette magnifique production de la verrerie pour une production de la nature.

Les monuments antérieurs provenant des fabriques de l'Égypte ou de la Phénicie sont plus rares. Le fondateur de

(1) Levieil, *Art de la peinture sur verre*, 1774, in-fol., p. 8.

(2) Fl. Vopiscus, *ap. Hist. roman. script. lat.*, 1621, t. II, p. 461.

(3) *Osservazioni sopra alcuni vasi di vitro. Firenze*, 1716.

(4) *Hist. de l'Art*, t. V, pl xii, et t. II, p. 27.

la collection ayant rassemblé ce que la verrerie a fait de plus beau au xve et au xvie siècle, a, par exception, et pour établir un terme de comparaison, collecté quelques-unes des productions de ces fabriques antiques, qui ont créé et développé l'art de la vitrification.

§ II. VERRERIE CHEZ LES GRECS DU BAS-EMPIRE.

Constantin, en transportant le siége de l'empire à Byzance, ne se contenta pas d'enlever de Rome, de la Grèce et de l'Asie les chefs-d'œuvre des arts pour embellir sa nouvelle capitale : il y appela encore les artistes les plus renommés en tout genre. Des fabriques de tout ce que le luxe pouvait désirer durent nécessairement s'établir dans le voisinage de cette opulente cité.

L'invasion des barbares, le pillage et l'incendie que Rome eut à subir à plusieurs reprises, et les malheurs qui accablèrent l'Italie pendant plusieurs siècles, portèrent naturellement une rude atteinte aux arts industriels. L'art de la verrerie paraît en avoir souffert plus qu'aucun autre; et si quelques fabriques de verre subsistèrent en Italie, elles durent se borner à produire un verre commun, uniquement destiné aux besoins domestiques. Quant au verre de luxe, quant à ces vases de verre coloré, à couches de différentes nuances, enrichis de ciselures et de riches décorations, qui avaient fait pendant plusieurs siècles les délices et l'admiration des Romains, l'Italie cessa de les fabriquer. Les artistes décorateurs du verre avaient trouvé un refuge dans l'empire d'Orient, et les Grecs seuls furent pendant longtemps en possession de cette fabrication.

De la verrerie chez les Grecs du Bas-Empire, d'après Théophile.

Nous en trouvons une preuve dans le traité du moine Théophile sur les arts industriels de son temps[1]. Le livre second de ce traité est entièrement consacré à l'exposition des procédés de la fabrication du verre, de la confection et de la décoration

(1) Theophili *Diversarum artium schedula.* Nous avons dit plus haut, page 65, que Théophile devait avoir écrit son traité au xiie siècle.

des vases qu'on peut en former, ainsi que de la peinture des vitraux. Dans les neuf premiers chapitres, il s'occupe de la construction des différents fourneaux nécessaires à cette fabrication, enseigne à faire les vitres et les vases en verre ordinaire, et donne quelques notions sur la couleur que prend le verre par une cuisson plus ou moins prolongée, sans appliquer à une nation plutôt qu'à une autre l'usage de ces procédés, qu'il regarde comme du domaine commun des industriels verriers. Mais quand il arrive à parler de la fabrication des vases de luxe, de ces vases en verre coloré rehaussés d'applications d'or, de peintures en émaux de couleur et d'ornements en filigrane de verre, c'est aux Grecs seuls qu'il en attribue la fabrication.

Théophile explique, dans les chapitres XIII et XIV, que les Grecs fabriquaient plusieurs sortes de vases avec différentes espèces de verre. Il parle d'abord de coupes faites avec un verre opaque couleur de saphir[1], qui pouvait être décoré de trois manières.

La première consistait à découper, dans une feuille d'or un peu épaisse, des figures humaines, des animaux ou des fleurs que l'on fixait sur le vase avec de l'eau; on prenait ensuite un verre aussi clair que le cristal, fusible à une température peu élevée, et après l'avoir porphyrisé avec de l'eau, on en appliquait au pinceau une couche très mince sur la feuille d'or. Lorsque la préparation était sèche, le vase de verre était porté dans le fourneau à cuire les vitraux peints. Le bois en

(1) Il dit, livre II, ch. XIII : « *Græci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos scyphos ad potandum.* » Dans le chapitre précédent, intitulé *De diversis vitri coloribus*, il indique ainsi la nature de ces *pierres de verre*, ou pour mieux dire de ces pains d'émail, couleur de saphir : « *Inveniuntur in antiquis ædificiis paganorum in musivo opere diversa genera vitri; videlicet album, nigrum, viride, croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, et non est perspicax, sed densum in modum marmoris, et sunt quasi lapilli quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro, de quibus in suo loco sufficienter dicemus.* » Ainsi les coupes de verre étaient faites avec des composés vitreux opaques, semblables à ceux des émaux incrustés (*electra*). *Voir* plus haut, page 110.

était écarté aussitôt que la chaleur avait assez pénétré le vase pour qu'il présentât une légère rougeur[1].

Ce genre de décoration différait de celui que fait connaître d'Agincourt comme ayant été pratiqué par les premiers chrétiens. Ceux-ci, comme on l'a vu, après avoir appliqué une feuille d'or sur le verre, y dessinaient à la pointe le sujet qu'ils voulaient représenter, et ensuite recouvraient l'or d'une feuille de verre (à laquelle d'Agincourt a eu tort de donner le nom de *couverte*), qui était soudée au vase par l'action du chalumeau.

Éraclius, dans son poëme *De coloribus et artibus Romanorum*[2], dont nous avons déjà parlé, a décrit le procédé des anciens à peu près de la même manière que d'Agincourt. Il ne donne pas ce procédé comme un système d'ornementation que pratiquaient les verriers de son temps : il en parle comme le ferait un antiquaire qui, après avoir étudié, sur des pièces tombées dans ses mains, un procédé en usage chez les verriers de l'antiquité, a cherché à en retrouver le secret dont la connaissance était perdue, et y est parvenu après de longs efforts. « J'ai trouvé, dit-il, des feuilles d'or enfermées avec « adresse entre deux couches de verre. Après avoir longtemps « porté un regard attentif sur ces objets qui me frappaient de « plus en plus, je me suis procuré quelques fioles de verre « blanc et translucide, et je les ai enduites au pinceau d'une « gomme grasse. Cela fait, j'y ai appliqué des feuilles d'or, « et après qu'elles ont été sèches j'ai dessiné dessus, à ma « fantaisie, des oiseaux, des hommes et des lions. Ensuite « je les ai recouvertes d'un verre que j'avais habilement

(1) « *Deinde accipiunt vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt, quodque mox, ut senserit calorem ignis, solvitur, et terunt diligenter super lapidem porphiriticum cum aqua, ponentes cum pincello tenuissime super petulam per omnia, et cum siccatum fuerit, mittunt in furnum, in quo fenestræ vitrum pictum coquitur, de quo postea dicemus, supponentes ignem et ligna faginea in fumo omnino siccata. Cumque viderint flammam scyphum tandiu pertransire donec modicum ruborem trahat, statim ejicientes ligna, obstruunt furnum, donec per se frigescat; et aurum nunquam separabitur.* » Cap. XIII.

(2) Bibl. royale, ms. latin, n° 6741.

« aminci à la flamme, et qui s'est intimement uni aux fioles « par l'effet de la chaleur à laquelle elles ont été soumises « après la réunion [1] ». Éraclius, au surplus, ne dit rien des procédés des Grecs.

Le second mode indiqué par Théophile, comme étant mis en pratique par les Grecs, pour la décoration des coupes de verre saphir opaque, consistait à les rehausser de sujets ou d'ornements rendus avec de l'or ou de l'argent moulus, délayés dans l'eau et appliqués au pinceau. La préparation métallique était recouverte de cet enduit léger de verre dont nous avons parlé [2]. Suivant le troisième mode, les peintures étaient exprimées avec des émaux de la nature de ceux dont on se servait dans les incrustations. Les différentes couleurs

(1) *Inveni petulas inter vitrum duplicatum*
Inclusas caute. Cum solers sæpius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus, quasdam claro vitro renitentes
Quæsivi fialas mihi, quas pinguedine gummi
Unxi pincello. Quo facto, imponere cœpi
Ex auro petulas super illas; utque fuere
Siccatæ, volucres, homines pariterque leones
Inscripsi, ut sensi : quo facto, desuper ipsas
Ornavi vitrum docto flatu tenuatum
Ignis; sed postquam pariter sensere calorem,
Se vitrum fialis tenuatum junxit honeste.

Nous avons rapporté plus haut, page 280, le commencement du chapitre du poëme d'Eraclius dont nous avons extrait les vers ci-dessus : *Romani fialas auro caute variatas*, etc.

Il paraît résulter de l'écrit d'Eraclius qu'il n'a eu aucune connaissance des procédés des Grecs. Si ces procédés n'étaient pas en pratique en Europe au temps où vivait Théophile, ils devaient être au moins connus de tous les hommes qui s'occupaient des arts industriels et surtout de ceux qui, comme Eraclius, faisaient des recherches sur l'art de la verrerie. Ne résulte-t-il pas de là qu'Eraclius a dû vivre antérieurement à Théophile?

Voir ce que nous avons dit, page 280, sur les procédés donnés par Eraclius pour sculpter le verre.

(2) « *Accipientes aurum in molendino molitum, cujus usus est in libris, temperant aqua, et argentum similiter, facientes inde circulos et in eis... et liniunt hæc vitro lucidissimo, de quo supra diximus.* » L. II, cap. XIV.

d'émail étaient porphyrisées séparément, appliquées au pinceau et fixées sur la surface du verre par la vitrification que produisait la cuisson du vase dans le fourneau à cuire le verre à vitres, de la manière expliquée plus haut[1].

Les Grecs fabriquaient encore des coupes et des flacons en verre léger et transparent, couleur saphir et pourpre, qu'ils enrichissaient d'un réseau de filigranes de verre blanc ou de verre coloré, et auxquels ils ajoutaient des anses en verre de la couleur du réseau[2].

Ainsi les Grecs du Bas-Empire, au dire de Théophile, avaient non-seulement conservé tous les beaux procédés de la verrerie de l'antiquité, mais encore ils en avaient trouvé d'autres qui consistaient dans l'emploi de peintures en couleurs vitrifiables, ingénieux moyen que les anciens ne paraissent pas avoir pratiqué.

Du moment que Théophile, qui dans son traité passe en revue les arts industriels de toutes les nations, attribue aux Grecs seuls la production de vases de verre ornementés, on doit en tirer cette conséquence, avons-nous dit, qu'aucune autre nation de l'Europe ne se livrait, au XIIe siècle, à ce genre d'industrie artistique. Il y aurait peut-être lieu cependant de faire une exception en faveur des Français ; car Théophile, qui, dans sa préface, avait vanté leur habileté dans la peinture des vitraux, fait encore mention de notre nation dans le chapitre XII de son livre II, dont nous avons plus haut rapporté le texte en partie. Après avoir parlé de ces petits cubes de verre opaque coloré de différentes nuances, qui se trouvent dans les travaux de mosaïque des édifices antiques, il ajoute : « On y trouve aussi divers petits vases de ces mêmes

De la verrerie au moyen âge.

(1) « *Accipientes vitrum album et rubicundum ac viride, quorum usus est in electris, terunt super lapidem porphiriticum unumquodque per se diligenter cum aqua, et inde pingunt flosculos et nodos, aliaque minuta...; et hoc mediocriter spissum, coquentes in furno ordine quo supra.* » THEOPH., lib. II, cap. XIV.

(2) « *Faciunt quoque scyphos ex purpura sive levi saphiro, et fialas mediocriter extento collo circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo.* » THEOPH., lib. II, cap. XIV.

« couleurs[1] qui sont recueillis par les Français, très habiles « dans ce travail. » Nous devons dire, cependant, que si le passage de Théophile peut faire supposer qu'on s'est occupé en France, au XIIe siècle, de fabriquer des vases en verre coloré, il faut qué cette industrie n'ait pas eu de durée, ou qu'elle se soit bornée à une simple coloration du verre, sans y ajouter ni peinture en émail, ni aucun travail d'art ; car lorsque, dans les inventaires des rois et des princes du XIVe siècle, on vient à rencontrer la description d'une pièce de verre décoré, elle est toujours accompagnée d'une mention qui indique sa provenance orientale.

Ainsi, on lit dans l'inventaire du duc d'Anjou de 1360 : « Deux flascons de voirre ouvrés d'azur de l'ouvrage de Damas, « dont les anses et le col sont de mesme[2]. » Dans l'inventaire de Charles V de 1379 : « Trois potz de voirre rouge à la façon « de Damas. — Ung petit voirre ouvré par dehors à ymages « à la façon de Damas. — Ung bassin plat de voirre paint à la « façon de Damas[3]. » Nous n'y avons trouvé qu'un seul objet de verre cité avec une provenance européenne, et c'est un verre blanc, sans ornementation ni peinture d'émail : « Ung « gobelet et une aiguière de voirre blant de Flandres garny « d'argent[4]. » Nous avons rappelé plus haut que Damas avait été l'une des villes industrielles les plus importantes de l'empire grec, et que sous la domination des Arabes elle avait conservé ses belles fabriques, qui continuèrent à alimenter l'Europe de leurs produits.

Il y a donc lieu de penser que dans l'Europe occidentale, avant le XVe siècle, le verre, qui recevait dans les vitraux une si brillante ornementation, n'avait pas paru mériter d'être façonné en vases de luxe, soit à cause de sa fragilité, soit à cause du peu de prix de sa matière.

(1) Le chapitre est intitulé : *De diversis vitri coloribus*, et l'on a vu plus haut que par ces mots *colores vitri* Théophile entendait les émaux ou verres colorés dont on se servait dans les incrustations, ceux-là que les Grecs employaient à faire des coupes.

(2) Ms. Bibl. royale, suppl. Franc., n° 1278, f° 27.

(3) Ms. Bibl. royale, n° 8356, f°s 184, 198 et 211. (4) *Idem*, f° 189.

§ III. VERRERIE VÉNITIENNE.

Si les fabriques de l'empire d'Orient furent, suivant toute apparence, jusque vers la fin du xɪvᵉ siècle exclusivement, en possession de la fabrication des vases de verre de luxe, il s'était élevé néanmoins une rivale puissante, qui allait leur arracher cette branche de l'industrie artistique.

De la verrerie chez les Vénitiens, du xɪɪɪᵉ siècle à la fin du xɪvᵉ.

Pendant les xɪᵉ et xɪɪᵉ siècles, Venise était devenue la ville du monde civilisé la plus commerçante. Elle avait surtout établi sa puissance par la navigation et le commerce avec l'Orient. Au xɪɪɪᵉ siècle, les profits qu'elle retirait du transport des marchandises des autres nations ne suffisaient plus à son ambition : au commerce elle voulut joindre l'industrie. De nouvelles fabriques de plusieurs sortes furent fondées tant à Venise même que dans les États de terre ferme de la république, et celles qui existaient déjà reçurent une vive impulsion et un développement considérables [1].

Les fabriques de verre, s'il faut en croire les auteurs vénitiens, étaient à Venise presque contemporaines de la fondation de la ville [2]. Un grand événement qui signala le commencement du xɪɪɪᵉ siècle dut accroître leur prospérité et contribuer à l'introduction de l'art dans cette fabrication jusque alors tout industrielle. En effet, la république de Venise avait participé à la prise de Constantinople par les Latins (1204); avec l'esprit commercial qui l'animait, elle s'appliqua à tirer tout le parti possible de sa victoire en faveur de ses fabriques naissantes. Les verreries de l'empire d'Orient furent visitées par les agents de la république, et les ouvriers grecs attirés à Venise [3]. Toujours est-il qu'on peut produire, à partir de la

(1) Carlo Marin, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani. Venezia*, 1788.

(2) Carlo Marin, t. I, l. ɪɪ, p. 213, et t. V, l. ɪɪ, p. 258; Filiasi, *Saggio sul antico comm. e sulle arti de' Veneziani*, t. VI, p. 147.

(3) « *La perfezione della vitraria col alcuni diramazioni o modificazioni del cristallo e del vetro possono averle tolte da' Greci.* » Carlo Marin, t. III, p. 222.

fin du XIII[e] siècle, une série non interrompue d'actes du gouvernement vénitien, qui prouvent et l'importance des fabriques de verre dès cette époque reculée, et l'intérêt tout particulier qu'il ne cessa de porter à l'art de la verrerie, dont il prenait soin, suivant l'expression d'un auteur vénitien, comme de la prunelle de ses yeux[1]. Il eut en cela une grande habileté ; car pendant plusieurs siècles Venise inonda les quatre parties du monde des productions très variées de ses fabriques de verre, et il serait impossible de préciser la somme énorme d'argent que cette seule industrie procura à la république.

Dès la fin du XIII[e] siècle, les manufactures de verre s'étaient tellement multipliées dans l'intérieur de Venise, qu'à tout instant la ville était exposée aux incendies. Un décret du grand conseil[2], de 1289, défendit à qui que ce fût d'établir aucune fabrique de verre dans l'intérieur d'une ville, à moins d'être propriétaire de la maison où devait se faire l'exploitation. Cette exception en faveur des propriétaires ayant laissé subsister presque tous les inconvénients auxquels le gouvernement avait voulu parer, un nouveau décret du 8 octobre 1291 ordonna que toutes les fabriques de verre qui existaient dans l'intérieur de Venise seraient détruites et transportées hors de la ville[3].

Ce fut alors qu'on choisit l'île de Murano, qui n'est séparée de Venise que par un canal de peu d'étendue, pour y établir les fabriques de verre. En peu d'années l'île entière se couvrit de verreries de différents genres.

Cependant un nouveau décret du 11 août 1292 modifia la rigueur des règlements antérieurs en faveur des fabriques de menue verroterie (*fabbriche di conterie*), qui avaient pour objet la confection des perles, des pierres fausses et des bijoux de verre[4]. Elles purent se fixer dans l'intérieur même de Venise,

(1) « *La vitraria venne in ogni tempo considerata dal governo qual pupilla degli occhi suoi.* » CARLO MARIN, t. V, l. II, p. 258.

(2) CARLO MARIN, t. V, p. 260.

(3) D. BUSSOLIN, *Guida alle fabbriche di Murano. Venezia*, 1842, p. 3.

(4) Voici le texte du décret donné par Carlo Marino : « *Capta fuit*

sous la seule condition qu'elles seraient isolées au moins de cinq pas de toute habitation.

Cette faveur accordée à la bijouterie de verre provenait de l'immense commerce que Venise en faisait à cette époque, et le gouvernement n'avait garde de contrarier en rien une industrie qui étendait ses relations en Afrique et en Asie, et par conséquent favorisait l'extension de sa marine, d'où dépendait l'accroissement de la puissance de la république.

Bientôt les verriers vénitiens furent entraînés presque exclusivement vers cette branche de fabrication. Voici quelle en fut la cause. Vers 1250 le commerce avait attiré à Constantinople le Vénitien Matteo Polo et son frère Niccolò, père du célèbre Marco Polo. En 1256, tous deux se rendirent près du kan des Tartares, qui occupait les rives du Volga. La guerre les ayant obligés de quitter les États de Barka, où ils s'étaient arrêtés, ils passèrent à Boccara, vers le sud de la mer Caspienne, et se rendirent ensuite près de Cublay-kan, dont la souveraineté s'étendait sur la plus grande partie de l'Asie. De retour dans leur patrie, après vingt ans d'absence, ils retrouvèrent Marco Polo qu'ils avaient laissé au berceau. Leurs récits enflammèrent l'imagination de ce jeune homme, qui voulut accompagner son père et son oncle dans le nouveau voyage qu'ils ne tardèrent pas à entreprendre. Marco Polo partit en effet avec eux en 1271. Arrivé, en 1274, à la cour de Cublay-kan, il s'attacha au service de ce monarque, devint gouverneur d'une de ses provinces, et fut chargé par lui des missions les plus importantes.

Les devoirs de sa haute position et de grands voyages occupèrent les plus belles années de la vie de Marco Polo. De retour à Venise en 1295, après avoir parcouru la plus grande partie de l'Asie centrale, les rivages et les îles de l'océan Indien et le golfe Persique, il enseigna à ses concitoyens, navigateurs

pars quod verixelli (s'intendono per queste i minuti lavori di vetro che or diciamo contaria *e lavori nominati pive, perle, margherite) possint lavorari Venetiis in locis ubi fornellus eorum distet a domibus ab omni parte passus quinque ad minus, et si consilium contra revocetur.* » Tomo V, p. 260.

aussi intrépides que commerçants entreprenants, les routes que l'on pouvait suivre pour répandre les produits de l'industrie européenne dans la Tartarie, dans l'Inde et jusqu'à la Chine; il fit connaître les mœurs des peuples qui habitaient ces immenses régions, et le goût tout particulier qu'ils avaient pour les perles, les pierres de couleur et les bijoux de toute sorte dont ils aimaient à se parer et à enrichir leurs vêtements. Il n'en fallait pas davantage pour exciter l'esprit industrieux et mercantile des Vénitiens. Les verriers notamment se livrèrent avec plus d'ardeur que jamais à la fabrication des perles et des bijoux de verre (*arte del margaritaio, arte del perlaio*), fabrication qui forma dès lors une branche distincte de celle des vases de verre (*fabbriche di vassellami o recipiendi di vetro e cristallo*). On a conservé les noms de Cristoforo Briani et de Domenico Miotto, comme étant les inventeurs des perles de couleur (*margarite*), et les premiers verriers qui se soient occupés de l'imitation des pierres précieuses[1].

Ce Miotto ayant obtenu un grand succès dans une expédition qu'il avait dirigée sur Bassora, les verriers vénitiens s'attachèrent presque tous à la fabrication de ces produits, qu'ils répandirent en Egypte, en Éthiopie, en Abyssinie, sur les côtes de l'Afrique septentrionale, dans l'Asie centrale, aux Indes et jusqu'à la Chine[2].

Ce mouvement tout commercial dut nuire nécessairement, pendant le cours du XIVe siècle, au développement de la fabrication des vases de verre; en effet, les renseignements qui subsistent sur la verrerie de Venise à cette époque ne se réfèrent, pour la plupart, qu'à cette industrie des *margarite*, qui procurait de si grands avantages commerciaux à la nation. Carlo Marin cite un document, duquel résulte qu'un certain Andolo de Savignon, ambassadeur de Gênes auprès de l'empereur de la Chine, aurait obtenu du grand conseil l'autorisation d'exporter de cette même bijouterie de verre pour une somme

(1) **Bussolin**, ouvrage cité, p. 49.

(2) *Ricerche storico-critiche sulla laguna Veneta e sul comm. de' Veneziani. Venezia*, 1803, p. 140 et 189.

considérable. Nous avons appris d'ailleurs, par les inventaires du XIVe siècle, qu'à cette époque c'était encore de l'Orient qu'on tirait les vases de verre richement ornementés. Cependant les verriers qui fabriquaient les vaisseaux de verre cherchaient déjà à se procurer les documents les plus utiles à l'amélioration de leurs produits. Le savant Morelli a donné l'extrait d'un manuscrit renfermé dans la bibliothèque Naniana et remontant au XIVe siècle, qui rend compte des procédés des Grecs pour rendre le verre incolore et sans taches, pour le dorer, le teindre et le couvrir de peintures[1].

L'invasion de l'empire d'Orient par les Turcs et la prise de Constantinople, en 1453, qui occasionnèrent l'émigration de tant d'artistes en Italie, furent profitables à l'art de la verrerie comme aux autres arts industriels A partir du XVe siècle, la fabrication des vases de verre prend une nouvelle direction. Les verriers vénitiens empruntent aux Grecs tous leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre; et la renaissance des arts ayant ramené le goût des belles formes antiques, l'art de la verrerie, suivant le mouvement imprimé par les grands artistes qui illustrèrent l'Italie à cette époque, produisit des vases qui ne le cédaient en rien pour la forme à ceux que l'antiquité avait laissés. De la verrerie vénitienne au XVe siècle et au XVIe.

Cocceius Sabellicus, historien vénitien du XVe siècle, nous fournit la preuve de l'admiration qu'excitaient de son temps la beauté et la variété des productions des verreries vénitiennes[2].

A la fin du XVe siècle, ou plutôt dans les premières années du XVIe, les verriers vénitiens[3] se signalèrent par une nouvelle Verres filigranés.

(1) CARLO MARIN, tomo III, p. 222; Cod. Mss. lat., bibl. Nanianæ. *Venet.*, 1776.

(2) « *Vitrariis officinis præcipue illustratur... in mille varios colores, innumerasque formas cœperunt (hominum ingenia) materiam inflectere : hinc calices, phialæ, canthari, lebetes, cadi, candelabra, omnis generis animalia, cornua, segmenta, monilia : hinc omnes humanæ deliciæ : hinc quidquid potest mortalium oculos oblectare, et quod vix vita ausa esset sperare... magna ex parte vicus hujusmodi fervet officinis.* » COCCI SABELLICI, *De Venetæ urbis situ*, l. III.

(3) Cocceius Sabellicus, né à Vicovaro en 1436, était bibliothé-

invention, celle des vases enrichis de filigranes de verre blanc opaque ou coloré qui se contournaient en mille dessins variés, et paraissaient comme incrustés au milieu de la pâte du cristal incolore et transparent. Cette invention, qui permettait d'enrichir les vases d'une ornementation indestructible, tout en leur conservant les formes les plus légères et les plus gracieuses, devait donner une nouvelle impulsion aux fabriques de verrerie et en faire rechercher bien davantage encore les productions par tous les peuples de l'Europe. Aussi le gouvernement vénitien prit-il toutes les précautions possibles pour empêcher que le secret de cette nouvelle fabrication ne se dévoilât et que les ouvriers vénitiens ne transportassent cette industrie chez les autres nations.

Peines portées contre les verriers qui s'établiraient à l'étranger.

Déjà, au XIIIe siècle, un décret du grand conseil avait défendu d'exporter de l'État, sans son autorisation, aucune des matières premières qui entraient dans la composition du verre[1]. Le 13 février 1490, la surintendance des fabriques de Murano fut confiée au chef du conseil des dix, et, le 27 octobre 1547, le conseil se réserva le soin de veiller sur les fabriques, pour empêcher que l'art de la verrerie ne passât à l'étranger[2]. Toutes ces précautions ne parurent pas encore suffisantes, et l'inquisition d'État, dans l'article 26 de ses statuts, prit la décision que voici : « Si un ouvrier transporte son art dans un « pays étranger, au détriment de la république, il lui sera en- « voyé l'ordre de revenir ; s'il n'obéit pas, on mettra en prison « les personnes qui lui appartiennent de plus près.... Si, mal- « gré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstinait à vouloir « demeurer à l'étranger, on chargera quelque émissaire de le « tuer. » M. Daru, qui, dans son *Histoire de la république de Venise*, nous a donné le texte de ce décret, qu'il avait copié

caire de Saint-Marc en 1484 ; il mourut en 1506 ; or on vient de voir que, dans l'énumération qu'il fait des diverses productions des verreries vénitiennes, il ne parle pas des verres filigranés : les mille couleurs des vases de verre, leurs belles formes si variées, voilà ce qui excite surtout son admiration.

(1) CARLO MARIN, t. II, l. II, ch. 4.

(2) M. BUSSOLIN, p. 62.

dans les archives de la république, ajoute que, dans un document déposé aux archives des affaires étrangères, on trouve deux exemples de l'application de cette peine à des ouvriers que l'empereur Léopold avait attirés dans ses États.

Des arrêtés du grand conseil, des 22 mars 1705 et 13 avril 1762, confirmèrent les dispositions précédemment prises et ajoutèrent de nouvelles rigueurs aux lois anciennes, non-seulement contre les ouvriers qui iraient s'établir à l'étranger, mais encore contre ceux qui divulgueraient les secrets de la fabrication [1].

Priviléges accordés aux verriers.

Si le gouvernement de Venise crut devoir déployer toute sa sévérité contre les ouvriers verriers qui trahissaient leur patrie, d'un autre côté il combla de faveurs ceux qui lui demeuraient fidèles, et accorda de grands priviléges à l'île de Murano. Ainsi, dès le XIII[e] siècle, les habitants de Murano obtinrent les droits de citoyens de Venise, ce qui les rendait admissibles à occuper les plus hauts emplois de l'État [2]. En 1445, le sénat leur accorda le droit d'élire un chancelier (*cancelliere pretorio*) pour rendre la justice dans Murano, et un délégué auprès du gouvernement de Venise pour traiter des affaires qui intéressaient leur commune. Une législation civile, criminelle et administrative, spéciale à l'île de Murano, était renfermée dans un code connu sous le nom de *Statuto di Murano*, qui fut confirmé par le sénat en 1502 et ne cessa de régir l'île jusqu'à la chute de la république [3]. Il en résultait que la police de Venise ne pouvait étendre sa juridiction sur Murano, et que les magistrats de l'île étaient seuls en droit de procéder, dans l'étendue de son territoire, à l'arrestation des prévenus de crimes ou de délits.

L'art de la verrerie n'était pas regardé non plus comme une industrie purement mercantile. Un décret du sénat du 15 mars 1383, relatif à quelques priviléges accordés aux fabriques de Murano, se terminait par ces mots, qui montrent à quel point la verrerie était estimée : « *Ut ars tam nobilis semper stet et*

(1) M. Bussolin, p. 63.

(2) Vettore Sandi, *Storia civile della rep. di Venezia*, parte 1, vol. II, p. 548 *Ven.*, 1755.

(3) Fanello, *Saggio storico di Murano. Ven*, 1816, p. 29 et 30.

« *permaneat in loco Muriani*[1]. » Les verriers n'étaient pas classés parmi les artisans ; ils reçurent, tant du sénat de Venise que de plusieurs souverains étrangers, des priviléges bien remarquables pour le temps où ils furent concédés. Ainsi les nobles patriciens vénitiens pouvaient épouser les filles des maîtres verriers de Murano sans déroger en aucune façon, et les enfants qui naissaient de ces unions conservaient tous leurs quartiers de noblesse[2]. Il y a mieux, et lorsque Henri III vint à Venise, en 1573, il accorda la noblesse à tous les principaux maîtres verriers de Murano.

Un arrêté de la commune de Murano ayant décidé qu'un *livre d'or*, à l'instar du *Libro d'oro* nobiliaire, serait établi à l'effet d'inscrire les familles originaires de Murano, le sénat confirma cet arrêté le 20 août 1602. Ce livre existe encore à la chancellerie de Murano[3]. On y lit les noms suivants comme étant ceux des premiers verriers : Muro, Seguso, Motta, Bigaglia, Miotti, Briati, Gazzabin, Vistosi et Ballarin.

Protégés par des lois sévères, investis de grands priviléges, encouragés par d'honorables distinctions, les fabricants de Murano s'élevèrent au rang d'artistes distingués. Leurs vases émaillés du XVe siècle, leurs gracieuses coupes, leurs aiguières à ornementations filigraniques du XVIe, ne le cédèrent en rien pour la forme et pour la décoration aux plus beaux produits de l'antiquité, et l'Europe entière devint, pendant deux cents ans, leur tributaire.

Extinction de l'art de la verrerie à Venise.

La mode, qui fait renoncer aux plus belles choses, se porta, au commencement du XVIIIe siècle, vers la verrerie de Bohême; on ne voulut plus que du cristal taillé et à facettes, au grand détriment de la beauté et de la légèreté des formes. Quelques fabriques en France et en Angleterre commencèrent à donner de beaux produits de cristal taillé, et la verroterie vénitienne à ornementations filigraniques fut peu à peu abandonnée. La chute de la république de Venise, l'abolition des priviléges concédés aux verriers et des règlements qui régissaient leur

(1) Fanello, *Saggio cit.*, p. 38.
(2) Bussolin, ouvrage cité, p. 69. (3) *Idem*, p. 66.

corporation donnèrent le dernier coup à l'art de la verrerie à Venise, et les fabriques qui subsistèrent à Murano ne s'occupèrent plus qu'à confectionner des ustensiles domestiques en verre commun.

Cependant les plus beaux vases du XVe et du XVIe siècle, que le temps avait épargnés, furent conservés en Italie dans les palais des nobles, non plus comme objets usuels, mais comme témoignage d'une brillante industrie éteinte. Le fondateur de la collection, qui avait un goût tout particulier pour les belles productions des verreries vénitiennes, a pensé qu'elles devaient trouver place dans son cabinet, à côté des monuments les plus précieux de l'industrie artistique des XVe et XVIe siècles, et avant qu'elles n'aient été recherchées par une foule d'amateurs, il a fait acheter en Italie tout ce qu'on a pu trouver de cette belle verrerie. Alors, et dans une quantité considérable de pièces, il a pu faire un choix de ce que les verriers vénitiens ont produit de plus beau, au XVe et au XVIe siècle, en vases de toutes sortes, et en former une collection unique, qu'il serait impossible de composer aujourd'hui.

Verroteries vénitiennes recueillies dans la collection.

La fabrication des verroteries à ornementations filigraniques et à filets colorés n'est plus un secret, et depuis que les amateurs de cette belle verrerie, en rassemblant ses produits, en ont fait connaître le mérite, plusieurs fabricants ont cherché à les imiter. Sans pouvoir encore arriver à la légèreté et à la perfection des formes du XVIe siècle, ils ont cependant jeté dans le commerce des verres assez gracieux[1]. Néanmoins les amateurs qui ont recueilli les verroteries anciennes de Venise ne se sont pas rendu compte, pour la plupart, des procédés à l'aide desquels on pouvait conserver sans altération ces capricieux dessins de filigranes colorés à l'intérieur d'une matière incolore qui, pour être façonnée en vases, doit être mise en

(1) M. Bontems, directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi, est le premier qui ait recommencé à en fabriquer. Il a bien voulu faire façonner devant nous les cannes ou baguettes de verre à dessins filigraniques, qui sont les éléments des vases, et même différentes sortes de vases. C'est à sa complaisance que nous devons d'avoir pris pratiquement une connaissance complète des procédés de fabrication.

fusion. Aucun des auteurs anciens qui ont célébré les merveilleux produits de l'industrie vénitienne n'en a fait connaître le secret, à cause des lois sévères qui auraient puni une telle indiscrétion ; nous pensons donc que les amateurs qui visiteront notre collection seront bien aises de trouver ici quelques notions sur cette fabrication[1].

Procédés de fabrication des verres filigranés.

Les vases à filets colorés et à ornementations filigraniques sont composés de l'assemblage d'un certain nombre de petites baguettes de verre[2] de forme cylindrique, de 3 à 6 millimètres de diamètre, soit de verre blanc opaque[3], soit de verre

(1) Nous avons cherché, dans la description de nos verroteries vénitiennes, à rétablir les noms qui étaient donnés au XVIe siècle aux vases à dessins filigraniques et aux éléments de leur fabrication ; Garzoni, qui vivait dans la première moitié du XVIe siècle, et Fioravanti, qui est mort en 1588, sont les seuls auteurs qui aient pu nous fournir quelques détails, l'un dans sa *Piazza universale,* l'autre dans l'ouvrage intitulé *Lo specchio di scienzia universale.* Souvent les mots qu'ils emploient ne sont plus usités, et c'est à peine s'ils sont connus des verriers. Pour nous fixer autant que possible sur leur interprétation, nous avons eu recours à M. Bussolin, fabricant de Murano, qui s'est occupé de rendre à sa patrie la fabrication des verres filigranés, et qui a publié un aperçu de l'art de la verrerie chez les Vénitiens.

(2) Les verriers de Murano nommaient ces petites baguettes *canne,* et *canne ritorte* celles qui renfermaient des filigranes. Comme on donne aussi le nom de canne au tube de fer creux qui sert à souffler le verre, et dont nous allons avoir à parler, nous leur laisserons ici le nom de baguettes, mais nous leur rendrons dans nos descriptions le nom de cannes, qui leur a été donné par les créateurs de l'industrie.

(3) On donne vulgairement, même à présent à Venise, le nom d'émail blanc aux filets ou aux filigranes blanc opaque, blanc de lait, qui décorent les verres vénitiens; nous n'adopterons pas cette dénomination, bien que l'émail ne soit véritablement qu'un verre coloré. Nous avons réservé le nom d'*émail :* 1° pour les composés vitreux blanc mat ou diversement colorés qui sont broyés et employés au pinceau sur le verre, la porcelaine, les poteries, les métaux ; 2° pour les préparations vitreuses de couleurs variées qui sont fondues et réunies par juxtaposition dans un excipient de métal, et constituent ces espèces de mosaïque qui ont reçu le nom d'émaux incrustés ; 3° pour les matières vitreuses transparentes employées dans les *pitture a smalto* des Italiens, les émaux translucides sur relief. Tous ces composés vitreux sont fixés sur leur

coloré, soit de verre renfermant des dessins filigraniques. Ces baguettes, préparées à l'avance, sont disposées dans tel ordre qu'adopte le verrier, souvent alternées par des baguettes de verre blanc [1], puis réunies ensemble par la chaleur et par le soufflage, et enfin façonnées, lorsqu'elles forment une paraison [2] compacte et homogène, en vases de toutes formes, comme toute autre pièce de verre ordinaire. Vingt-cinq, trente, quarante baguettes de verre peuvent entrer dans la composition des vases vénitiens : il est donc indispensable, avant de faire connaître les procédés de leur fabrication, d'apprendre comment se façonnent ces baguettes de verre qui en sont les éléments.

Pour faire une baguette de verre coloré [3], le verrier prend au bout de la canne à souffler une certaine quantité de ce verre dans le creuset où il est en fusion, et il le roule sur une plaque de fer nommée *marbre*, afin de faire adhérer la matière

excipient par une chaleur suffisante pour les parfondre sans altérer l'objet sur lequel ils sont appliqués. Quant à ces verres blanc mat ou coloré, qui sont employés par le verrier au feu de la verrerie, et qui entrent dans la composition des vases pendant leur fabrication et en sont l'un des éléments, on doit leur conserver le nom de *verre*.

Au surplus, le verre blanc opaque, blanc mat, ne recevait pas au XVIe siècle le nom d'émail blanc; il était désigné sous celui de *latticinio*, qu'on peut traduire par blanc de lait. « Si l'on veut faire du verre blanc « d'émail, dit Garzoni, on ajoute de la chaux d'étain (oxyde d'étain), « et c'est avec ce verre, qui s'appelle *latticinio*, que se font divers « ornements sur les verres de cristal. » (*La piazza universale, discorso* LXIV.) Nous conserverons cette ancienne dénomination de *latticinio* aux filets et filigranes de verre blanc mat.

(1) On entend par verre blanc le verre incolore et transparent. On verra une baguette de ce verre n° 1347, lettre P.

(2) On entend par *paraison* une masse de verre à l'état pâteux adhérente à la canne et déjà soufflée; c'est le premier état de la pièce que l'on veut produire.

(3) On sait qu'en ajoutant au verre, au moment de la fabrication, certains composés métalliques, on lui communique différentes couleurs, dont on varie les nuances à l'infini. Le verre blanc opaque, le *latticinio*, qui est le plus ordinairement employé dans les vases filigranés vénitiens, n'est qu'un verre coloré en blanc de lait par l'oxyde d'étain ou l'arsenic; sous la dénomination de *verre coloré*, nous comprenons donc le *latticinio*, comme les autres verres colorés de différentes nuances.

autour de son instrument, et d'en faire une masse cylindrique de 6 à 8 centimètres de longueur, qu'il laisse refroidir un peu pour lui donner de la consistance; il plonge ensuite l'extrémité de la canne, chargée de la petite colonne de verre coloré, dans un creuset qui contient du verre blanc (transparent et incolore) en fusion, afin d'envelopper le verre coloré d'une couche de verre blanc; il retire la canne de fer du creuset, et *marbre* de nouveau la matière pour égaliser le verre transparent autour du verre coloré, et former du tout une espèce de tronçon de colonne de 7 à 8 centimètres de diamètre. Cette colonne est alors fortement chauffée, puis étirée de manière à former une baguette de 3 à 6 millimètres de diamètre, dont le centre se trouve en verre coloré, et la surface, très mince, en verre blanc incolore. Elle est divisée en morceaux de différentes longueurs. Ces petites baguettes ainsi préparées forment, par l'aplatissement qui a lieu pendant la fabrication des vases, ces filets simples, plus ou moins larges, dont sont enrichis un assez grand nombre de vases de Venise. Elles sont aussi les éléments des baguettes à dessins filigraniques si variés, qui entrent dans la composition des vases filigranés.

On peut voir dans la collection, nº 1347, lettre O, une baguette de verre coloré en blanc mat (*latticinio*).

La fabrication des baguettes qui renferment des dessins filigraniques est beaucoup plus compliquée, et varie suivant chaque dessin. Il suffira de savoir qu'en disposant dans un certain ordre des baguettes de verre coloré, espacées plus ou moins, suivant le dessin qu'on veut produire, par des baguettes de verre incolore et transparent, et en plaçant ces baguettes ainsi disposées, soit dans une chemise de verre blanc[1] à l'état pâteux, soit contre la paroi d'un moule cylindrique, qu'on remplit ensuite de verre blanc en fusion, on arrive à former une grosse colonne, où les baguettes de verre coloré se trouvent réparties soit à l'intérieur, soit à la surface de la matière incolore, à des intervalles égaux ou inégaux. Cette colonne, portée au feu pour obtenir une adhérence complète

(1) Espèce de gobelet aplati.

de toutes les parties qui sont entrées dans sa composition, est ensuite étirée pour former une petite baguette de verre blanc de 3 à 6 millimètres de diamètre, dans laquelle les baguettes de verre coloré se trouvent réduites en fil d'une ténuité extrême, qui se contournent en dessins variés au centre de la nouvelle baguette obtenue, ou se roulent en spirale à sa surface, suivant la disposition qu'on a donnée à ces baguettes colorées et les diverses inflexions que l'ouvrier a fait subir à la matière pendant l'étirage [1].

(1) M. Bontems a publié en avril 1845 un *Exposé des moyens employés pour la fabrication des verres filigranés;* nous allons transcrire ici quelques-uns de ceux qu'il indique pour la confection des baguettes à dessins filigraniques : « Pour obtenir des baguettes à fils en spirale « rapprochés, qui, par leur aplatissement, produisent des réseaux à « mailles égales, on garnit l'intérieur d'un moule cylindrique, en métal « ou en terre à creusets, de baguettes de verre coloré à filet simple « (nº 1347, lettre O), alternées avec des baguettes en verre transpa- « rent (nº 1347, lettre P), puis le verrier prend au bout de sa « canne du verre transparent dont il forme un cylindre massif qui « puisse entrer dans le moule garni de ces petites baguettes et « chauffé préalablement un peu au-dessous de la chaleur rouge. En « chauffant ce cylindre fortement, il l'introduit dans le moule où il le « refoule de manière à presser les baguettes qui adhèrent ainsi contre « le verre transparent; il enlève la canne en retenant le moule, et « entraîne ainsi les baguettes avec le cylindre; il chauffe encore et « il *marbre* pour rendre l'adhérence plus complète; enfin, chauffant « l'extrémité du cylindre, il tranche d'abord cette extrémité avec les « fers, la chauffe de nouveau, la saisit avec une pincette, et la tire de « longueur avec sa main droite pendant que de la main gauche il « fait tourner rapidement la canne sur les *bardelles* de son banc. « Pendant que l'extrémité de la colonne s'allonge, les filets de verre « coloré s'enroulent en spirale autour d'elle. Quand l'ouvrier a amené « à l'extrémité une baguette de la dimension voulue, environ 6 milli- « mètres de diamètre, et que les filets sont suffisamment enroulés, il « tranche avec la pincette, chauffe de nouveau l'extrémité de la baguette, « et, la saisissant et l'étirant pendant qu'il roule rapidement la canne, « il procède ainsi à la production d'une nouvelle baguette, et ainsi de « suite, jusqu'à ce que toute la colonne soit étirée. »

On peut voir dans la collection, nº 1347, lettres A et B, des baguettes à fils plus ou moins serrés obtenues par ce procédé. Ces sortes de ba-

On verra dans notre collection, sous le n° 1347, des baguettes de verre, à dessins filigraniques variés, préparées pour la confection des vases[1]; elles sont reproduites planche v.

Lorsque le verrier est en possession de baguettes de verre

guettes ont été employées dans les vases n°s 1294, 1295, 1309 et 1330 de notre collection.

« Pour fabriquer des baguettes qui, par leur aplatissement, produisent des filets en quadrilles, on place dans le moule cylindrique, aux deux extrémités d'un seul diamètre, trois ou quatre baguettes de verre coloré à filet simple, alternées avec des baguettes en verre transparent; on garnit ensuite la capacité intérieure du moule de baguettes transparentes, afin de maintenir les baguettes à filets colorés dans leur position, et on opère comme pour les baguettes précédentes. »

On obtient ainsi des baguettes comme celle qu'on trouvera dans la collection, n° 1347, lettre F. On en connaîtra l'emploi dans les vases n°s 1332 et 1333.

« Pour obtenir des baguettes produisant par leur aplatissement des grains de chapelet, on fait une *paraison* soufflée, dont on ouvre l'extrémité opposée à la canne, de manière à produire un petit cylindre ouvert; on l'aplatit afin de ne donner passage qu'à des baguettes, et on introduit dans ce fourreau cinq ou six baguettes à filets simples (baguettes de verre coloré comme celle n° 1347, lettre O) alternées avec des baguettes de verre transparent; on chauffe, on ferme l'extrémité opposée à la canne, puis l'ouvrier presse sur la *paraison* plate pendant qu'un aide aspire l'air de la canne de manière à le faire sortir de la *paraison* et à produire un massif plat et dans lequel sont logées les baguettes à filets. L'ouvrier rapporte successivement une petite masse de verre chaud transparent sur chacune des parties plates de sa *paraison*, et il *marbre* pour cylindrer sa masse : il obtient ainsi une petite colonne dans l'intérieur de laquelle sont rangés, sur un même diamètre, les filets colorés; il procède ensuite, comme pour les baguettes précédentes, en chauffant et étirant l'extrémité pendant qu'il roule rapidement la canne sur les *bardelles*. Par ce mouvement de torsion, la ligne des filets colorés se présente alternativement de face et de profil, et produit des grains de chapelet. »

On conçoit que les baguettes de verre coloré placées au centre de la colonne, étant, par le mouvement de torsion, croisées les unes sur les autres, semblent présenter comme un grain de chapelet formé de fils qui laissent entre eux un espace incolore ménagé par les baguettes

coloré, de baguettes à dessins filigraniques et de baguettes de verre transparent et incolore, il peut procéder ainsi à la fabrication de vases. Il range circulairement autour de la paroi intérieure d'un moule cylindrique en métal ou en terre à creusets, plus ou moins élevé, autant de baguettes qu'il lui en faut pour former un cercle qui recouvre exactement cette paroi. Ces baguettes sont fixées au fond du moule au moyen d'un peu de terre molle qu'il y a répandue. Il peut les choisir de plusieurs couleurs ou de plusieurs modèles, présentant autant de combinaisons filigraniques différentes; il peut les alterner ou les espacer par des baguettes de verre blanc transparent et incolore. Les baguettes étant ainsi disposées sont chauffées auprès du four de verrerie, et lorsqu'elles sont susceptibles d'être touchées par du verre chaud, le verrier prend, avec la canne à souffler, un peu de verre transparent et incolore pour en faire une petite paraison qu'il introduit dans l'espace vide formé par le cercle des baguettes qui couvrent la paroi du

de verre transparent qui alternaient dans la paraison avec les baguettes de verre coloré.

On peut voir la baguette obtenue par ce moyen, nº 1347, lettre G; elle est entrée dans la composition des vases nºs 1309, 1325 et 1326.

« Il arrive souvent que l'on combine les grains de chapelet avec les « quadrilles des baguettes précédentes, en se servant, pour introduire « dans le moule préparé pour les baguettes à quadrille, du cylindre « préparé pour les grains de chapelet. »

On aura alors des baguettes, nº 1347, lettre I. On les trouvera dans les vases nºs 1315 et 1318.

« Quelquefois on ménage, au centre d'une baguette, un filet en zig-zag: « pour cela, on prépare un premier cylindre massif en verre transparent, « de moitié du diamètre de celui qu'on veut étirer, et on fait adhérer, « parallèlement à l'arête de ce cylindre, une petite colonne colorée; on « recouvre le tout d'une nouvelle couche de verre transparent pour « produire un cylindre de la dimension voulue pour entrer dans le « moule des baguettes à filets. La petite colonne colorée n'étant pas « au centre du cylindre, tournera en spirale autour de ce centre par « le mouvement d'étirage et de torsion, et produira un zig-zag par « l'aplatissement. »

On verra, nº 1347, lettre D, une baguette ainsi préparée, que l'on rencontre employée sur les vases nºs 1324 et 1328.

moule; il souffle de nouveau pour faire adhérer les baguettes à la paraison, et retire le tout du moule. L'aide verrier applique à l'instant sur les baguettes colorées ou filigranées, qui sont ainsi venues former la surface extérieure de cette masse cylindrique, un cordon de verre à l'état pâteux, afin de les fixer davantage sur la paraison. La pièce étant ainsi disposée à l'extrémité de la canne à souffler, le verrier la porte à l'ouvreau du fourneau pour la ramollir, en faire adhérer toutes les parties, et lui donner une élasticité capable de la faire céder facilement à l'action du soufflage; puis il la roule sur le *marbre*, et lorsque les différentes baguettes réunies par le soufflage et la fabrication sont arrivées au point de constituer elles-mêmes une paraison dont toutes les parties sont compactes et homogènes, il tranche avec une sorte de pince, un peu au-dessus du fond, de manière à réunir les baguettes en un point central. La masse vitreuse ainsi obtenue est alors traitée par le verrier par les procédés ordinaires, et il en fabrique à son gré une aiguière, une coupe, un vase, un gobelet, où chaque baguette, soit colorée, soit à dessins filigraniques, vient former une bande.

S'il n'a donné aucun mouvement de torsion à la paraison pendant la fabrication, les filets de verre coloré ou les dessins filigraniques restent en ligne droite, partant du bas du vase à la partie supérieure ou du centre à la circonférence; on peut en voir des exemples dans les vases de notre collection n°s 1295, 1302 et 1317. Si la paraison, au contraire, a été légèrement torsinée, cette torsion[1] imprime alors aux différents filets colorés ou à dessins filigraniques qui sont entrés dans la composition du vase cette direction en spirale qu'on rencontre fréquemment dans les verroteries vénitiennes. Nous donnons pour exemple les vases de notre collection n°s 1290 et 1299. Les verriers de Murano donnaient à ce travail de *torsinage* le nom de *ritorcimento*.

Les verriers vénitiens sont aussi parvenus à faire des vases

(1) Pour opérer le *torsinage*, le verrier saisit avec une pince la matière adhérente à la canne, afin de contenir la colonne de matière immobile d'un côté, tandis qu'il roule la canne de fer sur son banc.

composés de deux feuilles de verre, à filets simples colorés, torsinées préalablement et ensuite superposées l'une à l'autre. Cette superposition, croisant les fils de verre coloré en sens inverse, produit un réseau de fils opaques qui, à cause de leur épaisseur, laissent entre chaque maille de cette espèce de filet une petite bulle d'air, renfermée entre les deux couches de verre blanc, qui forment le fond.

Ces pièces sont peut-être ce que les verriers de Murano ont fait de plus remarquable; elles n'ont pu être imitées parfaitement jusqu'à présent. On en verra dans notre collection de très beaux spécimens[1]. M. Bontems a pensé qu'on parvenait à obtenir ces vases en soufflant une première paraison à filets simples tordus, puis une deuxième paraison à filets simples tordus en sens inverse; qu'on ouvrait l'une de ces paraisons pour y introduire l'autre, de manière à les faire adhérer; que les filets de verre coloré se croisaient alors, et produisaient des mailles qui étaient égales si les deux paraisons étaient bien préparées[2].

Il faut en effet que les deux paraisons soient d'une similitude qu'il est très difficile d'obtenir pour pouvoir arriver à une réussite parfaite par ce procédé. M. Carrand, qui a fait une étude approfondie de la verrerie vénitienne, pense que les vases de cette sorte ne devaient être formés que d'une seule paraison ; et voici comment il explique le procédé de cette fabrication : le verrier soufflait une paraison de verre à filets simples colorés, de manière à former un globe; il imprimait un mouvement de torsion à la paraison, pour donner aux filets colorés une direction en spirale; puis il faisait entrer l'un des deux hémisphères dans l'autre, comme on ferait d'une vessie gonflée qu'on réduirait à l'état de calotte. Par cette introduction d'une moitié de la sphère dans l'autre, le verre se trouvait doublé, et les fils de verre colorés s'entrecroisaient naturellement.

Les Vénitiens ont encore fabriqué des vases avec des tron-

(1) *Voyez* aussi planche v, lettre M.

(2) M. Bontems, *Exposé de la fabrication des verres filigranés*, page 8.

çons de baguettes dont la section présente des étoiles, des enroulements ou autres formes symétriques de plusieurs couleurs[1]. Ces tronçons de baguettes, coupés d'un centimètre environ de longueur, étaient répandus sur une paraison de verre blanc ou de verre coloré ; la matière était ensuite *marbrée* et soufflée de nouveau, de manière à former du tout une nouvelle paraison mosaïquée, de laquelle on façonnait des vases de toutes sortes ; on peut en voir dans notre collection, sous les n°s 1366 et 1367.

Ce genre de verre mosaïque est une imitation de certains verres antiques ; mais les Vénitiens, malgré leur habileté, sont restés en ce genre loin des verriers de l'antiquité. On pourra s'en convaincre en examinant les coupes de notre collection, n°s 1215 et 1216.

Des vases de formes bizarres sont aussi sortis des manufactures vénitiennes ; ce sont, le plus souvent, des animaux fantastiques. Ces vases sont percés de plusieurs trous pour recevoir et épancher le liquide, ou construits de manière à produire l'effet du siphon. Ils servaient, suivant Fioravanti, aux opérations de l'alchimie, très en vogue au xve siècle et au commencement du xvie, à la pharmacie et à la distillation. Cet auteur désigne Nicolas de L'Aigle comme étant, de son temps, le plus habile fabricant de ces sortes de vases. Ils ont

(1) « Le verrier formera, par exemple, au bout de sa canne, un petit « cylindre massif en verre rouge, autour duquel il appliquera cinq ou « six cueillages (couches) de verre bleu qu'il façonnera avec sa pincette « pour former des ailes prismatiques triangulaires, dont la base est sur « le cylindre rouge ; puis il remplit les intervalles entre ces ailes avec « un verre d'une autre couleur, blanc opaque ou jaune ; il marbre et « enveloppe le tout d'une couche d'une couleur transparente, soit violet « clair. Il peut ensuite introduire cette colonne dans un moule garni « intérieurement de baguettes d'une autre couleur, ou blanc opaque, « qui, par leur section, feront un tour de perles blanches..... On peut « varier ainsi à l'infini..... Quand le verrier a composé sa colonne « comme il le désire, il la chauffe fortement et l'étire à la grosseur de « 10 à 15 millimètres..... On tranche ensuite la baguette en tronçons « d'environ 1 centimètre de longueur. » M. Bontems, *Exposé des moyens pour la fabrication des verres filigranés*, page 8.

été plus particulièrement fabriqués au xve siècle, et se trouvent mentionnés dans l'énumération que donne Sabellicus des différents produits des verreries vénitiennes.

Comme on le voit, les verriers de Murano ont apporté une grande variété dans leurs productions, que dans notre description nous avons divisées en six catégories.

La première comprend les vases fabriqués avec le verre blanc, transparent et incolore ; quelques-uns sont décorés de fils de verre colorés, posés extérieurement sur le verre blanc, d'après les procédés des Grecs, expliqués par Théophile ; Classification des diverses sortes de verroteries vénitiennes.

La seconde, les vases faits avec du verre teint dans la masse, c'est-à-dire qui a reçu toute sa coloration par des oxydes métalliques pendant sa fabrication, antérieurement à son emploi pour la confection des vases ;

La troisième, les vases émaillés, c'est-à-dire confectionnés avec du verre blanc ou du verre coloré, et qui, postérieurement à leur fabrication, ont reçu une décoration, ornements ou sujets, soit en or, soit en couleurs vitrifiables ou émaux de couleur, appliqués au pinceau et fixés au feu de moufle. Cette ornementation est exécutée d'après les procédés byzantins que Théophile nous a fait connaître ;

La quatrième, les vases de verre à ornementations filigraniques, c'est-à-dire façonnés avec des baguettes ou cannes préparées à l'avance, et renfermant soit des filets de verre blanc opaque (*latticinio*) ou coloré, soit des dessins variés de filigranes. Les verriers les nommèrent dans l'origine *vasi a vitortoli*, et ensuite *vasi a ritorti*. Nous avons divisé cette catégorie en deux sections : la première comprend les vases dont les ornements sont uniquement de *latticinio*, et il faut dire que les plus jolis ouvrages des Vénitiens ne contiennent en général que des filigranes blancs de lait ; la seconde, ceux qui sont fabriqués avec des baguettes de verre coloré de différentes nuances, mêlées souvent à des baguettes de *latticinio ;*

La cinquième catégorie comprend les vases composés de deux feuilles de verre superposées l'une à l'autre, et qui présentent un réseau de filigranes. Ils étaient connus au xvie siècle sous le nom de *vasi a reticelli ;*

La sixième, les vases de verre mosaïque, fabriqués à l'imitation de verroteries antiques, et qui ont reçu aussi le nom de *millefiori*.

§ IV. VERRERIE ALLEMANDE.

Les grands succès des Vénitiens excitèrent l'émulation de leurs voisins les Allemands.

Verroterie émaillée allemande.

Ne pouvant atteindre à la perfection des verres filigranés, quelques fabriques de verres en Allemagne produisirent, vers le milieu du XVIe siècle, des vases qui furent décorés de peintures en couleurs d'émail. La forme de ces vases est presque toujours cylindrique ; ils ne diffèrent que par la dimension, qui atteint quelquefois une hauteur de plus de cinquante centimètres. Les peintures n'ont pas un grand mérite, mais elles portent un cachet d'originalité qui les fait rechercher des amateurs. L'empereur et les électeurs de l'empire, l'aigle impériale portant des armoiries sur ses ailes, et des écus armoriés en sont les motifs les plus ordinaires ; il est très rare d'y rencontrer d'autres compositions. Ils portent ordinairement des inscriptions et la date de leur fabrication.

La plus ancienne date que nous ayons rencontrée est celle de 1553 existant sur un vase aux armes de l'électeur palatin, que conserve la *Kunstkammer* de Berlin.

Cette fabrication paraît avoir cessé dans le premier quart du XVIIIe siècle.

On verra dans notre collection un assez grand nombre de ces verres allemands de différentes époques, depuis la fin du XVIe siècle jusqu'au commencement du XVIIIe.

Des artistes verriers allemands ont produit, vers le milieu du XVIIe siècle, des vases enrichis de peintures en couleurs vitrifiables qui ont une bien plus grande valeur sous le rapport de l'art. Ce sont des vases ordinairement cylindriques, qui ne sortent pas de la dimension d'un gobelet. Les sujets, qui recouvrent presque tout le contour du cylindre, sont dessinés avec beaucoup de talent et de finesse ; les peintures, d'une exécution parfaite, peuvent être comparées aux plus dé-

licates peintures sur vitraux de la seconde moitié du XVIe siècle. Elles sont le plus souvent exécutées en grisaille ou en camaïeu brun ; on en voit cependant de polychromes. Elles ont quelque ressemblance avec celles d'un petit vitrail de notre collection, n° **482**, peint en grisaille.

Ces verres émaillés sont fort rares ; nous n'avons pu nous en procurer en Allemagne. La *Kunstkammer* de Berlin en possède plusieurs signés de Johann Schaper de Nuremberg, avec les dates de 1661, 1665 et 1666; un autre signé H. Benchert, 1677, et un, Johann Keyll, 1675. Cette fabrication paraît n'avoir eu que très peu de durée, et n'a pas certainement dépassé la fin du XVIIe siècle. On peut en attribuer la cause à ce que, vers cette époque, le goût pour les vases émaillés disparut en Allemagne, pour faire place à la mode des verres taillés et gravés [1].

Dès le commencement du XVIIe siècle, certaines fabriques de verrerie de la Bohême avaient donné des vases d'une forme correcte, sinon gracieuse, qui, sans être d'un verre très blanc, furent cependant enrichis d'ornements, de sujets et surtout de portraits gravés sur le cristal. A la fin de ce siècle, elles avaient beaucoup amélioré leur fabrication, et produisirent des vases de différentes formes d'un verre assez épais, très blanc et très pur, qui pouvait recevoir une fine gravure. Verroterie de Bohême.

Des artistes distingués, en Allemagne et en Italie, furent employés, malgré la fragilité de la matière, à décorer ces vases, à l'imitation de ceux en cristal de roche, d'ornements, d'arabesques et de sujets gravés en creux, remarquables par la composition, la pureté du dessin et le fini de l'exécution. Ces jolies gravures auraient souvent mérité d'être fixées sur une matière moins fragile; on peut en juger par quelques vases que conserve notre collection, sous les n°s 1386, 1387 et 1391.

Les chimistes allemands, dans la seconde moité du XVIIe siècle, apportèrent par leurs travaux de grands perfectionnements dans l'art de la vitrification. Kunkel, chimiste Verres colorés de Kunkel.

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der K. Kunst.*, S. 275.

de l'électeur de Saxe († 1702), qui a laissé un traité de la verrerie, se distingua entre tous. Il perfectionna les procédés de la coloration du verre, et produisit surtout un verre d'un beau rouge-rubis, avec lequel on fabriqua des vases qui sont très recherchés, et assez rares aujourd'hui en dehors des musées de l'Allemagne, qui en ont recueilli un grand nombre. Notre collection possède, sous le nº 1390, trois petites pièces en verre rouge-rubis de Kunkel, qui pourront suffisamment faire apprécier la beauté de sa coloration.

ART DE L'ARMURIER.

La grande variété des armes offensives et défensives dont les hommes se sont servis depuis le commencement du moyen âge jusqu'au XVIIe siècle, la rareté des belles armes de cette période et l'emplacement considérable que nécessite la réunion d'une quantité suffisante de pièces pour présenter un aperçu, même imparfait, de l'histoire de la panoplie du moyen âge et du XVIe siècle, ne permettent guère aux particuliers de former des collections de monuments de cette nature. C'est dans les musées d'armes des grands États et des souverains qu'il faut étudier la forme des harnois de guerre des chevaliers du moyen âge et les différentes armes qui ont été tour à tour en usage jusqu'au moment de l'emploi exclusif des armes à feu. Cependant avec les parties détachées d'anciennes armures, les belles épées et les armes à feu qu'elle conserve, la collection, sans posséder d'armures complètes, peut faire connaître les diverses applications de l'art à l'ornementation des armes durant la plus brillante époque de leur fabrication. C'est là le seul but que s'est proposé son fondateur.

Ornementation des armes durant les premiers siècles du moyen âge.

Il règne une grande incertitude sur le système d'armure employé pendant les premiers siècles du moyen âge. Aucun monument complet ne nous est resté; et, si l'on s'en rapportait aux miniatures de quelques manuscrits, comme le Virgile

de la bibliothèque vaticane, la Bible de Metz et les Heures de Charles le Chauve, de la Bibliothèque royale, il serait à croire que le système d'armure des Romains aurait été à peu près conservé jusque vers le milieu du IXe siècle.

L'épée de Charlemagne et celle dite de saint Maurice, du trésor impérial de Vienne, qu'on peut, comme nous l'avons dit en traitant de l'émaillerie, reporter effectivement à l'époque carlovingienne, démontrent, au surplus, que les armes portatives de ce temps recevaient une riche ornementation : des incrustations d'émail et des pierres précieuses rehaussaient la poignée et le fourreau des épées de luxe.

On ne peut fixer au juste l'époque de transition entre le système d'armure des anciens et celui de la cotte ou jaque de mailles, qui devint l'armure défensive la plus générale à l'époque des croisades, et qui fut seule en usage, pour les chevaliers, depuis le milieu du XIe siècle environ jusqu'au commencement du XIVe. Le premier monument authentique où l'on trouve l'emploi bien précisé de cette armure de mailles, c'est la célèbre tapisserie de la reine Mathilde, qui reproduit le fait de la descente de Guillaume, duc de Normandie, en Angleterre (1066), et sa victoire sur le roi Harold. Du XIe au XVe siècle.

L'armure de mailles, qui d'abord ne descendait qu'aux genoux, comme on le voit dans cette tapisserie, finit par envelopper le corps entier, jusqu'aux extrémités des pieds et des mains, formant autour de la tête une sorte de capuchon ou *capeline*, qui pouvait à volonté se rabattre sur les épaules. On conçoit qu'un semblable système d'armure n'admettait aucune espèce d'ornementation artistique. Sa beauté consistait uniquement dans la finesse et la bonne confection des mailles de fer, dont on reconnaît plusieurs sortes. Quant au casque, qui recevait le nom de heaume, il était d'une grande simplicité. Jusque vers la fin du XIIe siècle, il affecte la forme conique, se termine au sommet par une pointe plus ou moins aiguë, et présente souvent un prolongement, qui descend entre les deux yeux jusqu'au menton, auquel on a donné le nom de nasal. Au commencement du XIIIe siècle, on adopta pour les casques la forme cylindrique, quelquefois arrondie par en

haut, souvent coupée par un plan horizontal. C'est alors que commença à s'introduire l'usage des casques plus ou moins fermés. On portait aussi le *capel de fer*, casque en forme de demi-œuf, qui ne couvrait pas le visage. Il se plaçait sur le capuchon de mailles, mais seulement au moment du combat, quand le besoin d'une défense plus complète se faisait sentir. On en verra un exemple dans le chevalier combattant une lionne, représenté dans le bas-relief de notre collection, nº 1, qui appartient à la fin du XIIIe siècle. Les miniatures des manuscrits des XIIe et XIIIe siècles nous apprennent que l'écu des chevaliers recevait alors, pour toute décoration, des peintures reproduisant des emblèmes ou des armoiries.

Ces différentes armes n'avaient donc pas encore appelé le concours du ciseleur, du damasquineur et de l'orfèvre. Il paraît que les chevaliers réservaient tout le luxe de l'habillement militaire pour la cotte d'armes, espèce de surcot qui recouvrait la jaque de mailles et descendait jusqu'aux genoux. Elle était ordinairement d'étoffe précieuse, souvent richement brodée de perles et ornée de pierreries. On la portait aussi en drap garni de fourrures recherchées. Les rois furent obligés à plusieurs reprises de s'opposer au luxe que les chevaliers mettaient dans ce vêtement. Philippe-Auguste défendit à ceux qu'il avait désignés pour le suivre à la croisade l'usage du drap écarlate, du vair et de l'hermine, et Joinville nous apprend que saint Louis imita l'exemple de son aïeul.

Bientôt le changement qui s'opéra dans le système des armes défensives permit aux princes et aux chevaliers de déployer dans leurs armures un luxe réservé jusqu'alors aux instruments du culte, à la vaisselle des rois et aux joyaux des femmes.

Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, on avait commencé à appliquer sur le haubert de mailles des plaques de métal plein aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, particulièrement aux coudes et aux genoux. Au commencement du XIVe, on adopta la cuirasse, le casque à visière entièrement clos, et quelques pièces de l'armure de fer plat. On peut, sans crainte de se tromper, dit M. Allou dans ses *Études sur les armes et*

armures du moyen âge, fixer de 1320 à 1330 l'adoption de l'armure de fer plat[1].

Les différentes parties de ce système d'armure ne furent cependant adoptées que pièce à pièce, pour ainsi dire. Jusque vers la fin du XIVe siècle, le chevalier se revêtait d'abord du *gambison*, espèce de vêtement piqué et rembourré qui embrassait le corps; sur ce vêtement il plaçait un plastron de fer bombé, et par-dessus cette double garniture, le haubert de mailles, qui descendait seulement jusqu'à l'origine des cuisses; le casque fermé, des brassards à cubitières, des cuissards avec genouillères, des grevières et des sollerets pour les jambes et les pieds complétaient cette armure défensive. La cotte d'armes recouvrait le haubert, comme dans le siècle précédent. Le blason du chevalier, exécuté en broderie, en formait l'ornementation la plus habituelle.

Les pièces de fer plat qui entraient dans ce système d'armure défensive ne reçurent pas encore à cette époque de riches décorations, si l'on en juge du moins par les fragments qui en subsistent. Les casques du XIVe siècle qui existent au musée d'armes de Paris et dans quelques collections sont tout unis.

L'armure pleine, tout entière de fer plat, ne se montra que dans les dernières années du XIVe siècle ou dans les premières du XVe. On ne connaît pas d'armure complète remontant authentiquement plus haut que le règne de Charles VI : c'est alors que les armures commencèrent à recevoir des ornements.

Pendant presque toute la durée du XVe siècle, la décoration des armures consista principalement en cannelures obtenues par le travail du marteau; les ornements gravés par bandes ou repoussés commencent à se rencontrer sur quelques armures de la seconde moitié de ce siècle.

Dès le commencement du XVIe, un luxe inouï s'introduisit dans les armures. Le ciseleur, le graveur, le damasquineur, l'orfévre furent appelés à enrichir les armes de guerre de décorations, dont les premiers artistes de l'Italie fournissaient Au XVIe siècle.

(1) *Mém. de la société des Antiq. de France*, nouvelle série, tome IV.

souvent les dessins. Les casques et toutes les parties de l'armure de fer se chargèrent de figures, d'arabesques et d'ornements exécutés au repoussé, gravés, ciselés ou damasquinés d'or et d'argent; les boucliers, qui devinrent circulaires ou légèrement ovales, présentèrent souvent des sujets très compliqués en bas-reliefs. Le cheval reçut une armure aussi riche que celle du cavalier; le chanfrein, pièce de fer qui couvrait la tête de l'animal de la nuque aux naseaux, se prêtait surtout aux plus riches décorations. On finit par trouver le fer un métal trop vil pour les armures des grands seigneurs; on le cachait souvent sous une riche dorure, et sir W. Ralegh renchérit sur tout cela en se présentant à la cour d'Élisabeth avec une armure d'argent massif.

Les épées de combat et de parade exercèrent l'imagination et le talent des artistes. Toutes les parties de la poignée furent enrichies d'ornements et d'arabesques en relief, et même de figurines de ronde bosse ou de haut relief, taillées dans le fer avec une exquise délicatesse; les fines gravures, la damasquinure et les émaux furent également employés à leur ornementation; la garde prit une forme très compliquée, d'une grande élégance.

Ce fut en Italie que s'exécutèrent les plus riches armures. On peut citer, parmi les plus fameux artistes en ce genre, Michelagnolo, orfévre, le premier maître de Cellini, vanté par Vasari pour les ciselures ravissantes dont il avait enrichi une armure de Julien de Médicis[1]; Filippo Negrolo, de Milan, le plus habile ciseleur damasquineur de son temps[2], qui sculptait sur le fer d'élégants bas-reliefs, et se rendit célèbre par les belles armures de Charles-Quint et de François Ier; Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les princes de la maison de Farnèse; et Romero, qui en fabriqua de magnifiques pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare[3].

L'Allemagne compte aussi des artistes d'un grand mé-

(1) Vasari, *Vie de Baccio Bandinelli.*
(2) Vasari, *Vie de Valerio Vicentino.*
(3) Cicognara, *Stor. della scult.*, t. II, p. 436.

rite parmi les armuriers. Ce fut surtout à Augsbourg, où se trouvaient de si habiles ouvriers ciseleurs en métaux, que se firent les plus riches armures. Le muséum historique de Dresde conserve une armure de Christian II, électeur de Saxe, fabriquée par Kollmann d'Augsbourg, qui peut marcher de pair, quoique dans un autre genre, avec ce que les plus habiles artistes italiens ont fait de mieux. Elle est enrichie de bas-reliefs en cuivre, exécutés par le procédé du repoussé, et terminés par une ciselure d'une admirable délicatesse; ces bas-reliefs découpés sont appliqués sur le fer. On voit aussi dans le même musée des épées dont la poignée et la garde sont ornées de figurines de ronde bosse et de haut relief d'une finesse exquise, qui sont attribuées à Leigeber, artiste nurembergeois. C'est dans le musée d'armes de Dresde (*Das historische museum*), le plus beau de l'Europe, qu'on peut étudier complétement l'histoire de l'art dans son application aux armes de guerre. Cette magnifique collection, récemment établie dans les bâtiments du *Zwinger*, y a été disposée, dans un ordre méthodique, par les soins de M. le docteur Kraukling, directeur de ce musée, aidé de M. l'inspecteur Büttner.

La France a possédé aussi plusieurs artistes fameux dans le travail des armes : Antoine Jacquard, armurier à Bordeaux, qui florissait à la fin du XVIe siècle, a gravé les fines ciselures en fer, dans le genre de Leigeber, qu'il exécutait sur les poignées d'épées.

Le chanfrein, les rondelles et les cubitières provenant d'une armure exécutée en Italie pour Ferdinand d'Autriche, frère de Charles-Quint, catalogués dans notre collection sous le n° 1392, sont un des plus beaux spécimens de la décoration des armures par la ciselure en relief et la damasquinerie; le bouclier n° 1393, chargé de figures chimériques, dans le style italien du XVIe siècle, donnera une juste idée de l'excellence du travail des bas-reliefs exécutés par le repoussé et la ciselure; enfin les dix épées et les dagues que la collection possède feront connaître, par de très beaux exemples, les différents modes d'ornementation de ces armes durant la plus belle époque du XVIe siècle.

Ornementation des armes à feu.

Les canons, dont on avait commencé à faire usage, suivant toute apparence, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, faisaient un effet terrible dans les combats; mais la difficulté de manier ces engins de guerre, et le petit nombre qu'une armée pouvait alors en traîner avec elle, avaient laissé à la chevalerie presque toute son importance : elle ne fut jamais plus brillante qu'à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e], sous Maximilien en Allemagne, sous Charles VIII, Louis XII et François I[er] en France. On pensa donc à multiplier les ravages du canon en distribuant aux fantassins des armes à feu plus faciles à transporter et beaucoup plus meurtrières. Ce furent d'abord de petits canons que deux soldats portaient dans les marches et qu'ils posaient sur des chevalets au moment du combat. Bientôt on réduisit encore le volume de ces armes, et on les enchâssa dans un bois ou couche, afin de permettre au fantassin de viser plus facilement; on appliquait la joue sur cette couche recourbée que l'on soutenait de la main gauche, le bout de l'arme portant sur une *forquine*, espèce de fourche fichée en terre. Le feu était mis à la poudre du bassinet par la main droite armée d'une mèche. Cette arme reçut le nom d'*arquebuse*. Comme, en la soutenant avec une seule main, on ne pouvait ajuster que difficilement, et que la forquine était incommode à porter, on mit la mèche dans une pince longue et recourbée, nommée *serpentin*, qui portait le feu dans le bassinet par la pression du doigt sur une clef placée le long de la couche. La mèche présentait une foule d'inconvénients; elle fut remplacée par quelque chose de moins imparfait. On plaça sous le bassinet une roue d'acier qui en pénétrait le fond; sur cette roue venait se poser un fragment de caillou tenu par deux fortes mâchoires de fer, qui reçurent le nom de *chien*. Le *rouet*, le chien étant relevé, tournait avec une manivelle contre l'action d'un ressort qui, au moment de la détente, lui donnait une rotation si rapide que le feu sortait nécessairement de la pierre et allumait la poudre dans le bassinet [1]. Ces armes reçurent le nom d'*arquebuses à rouet*. Souvent on donna aux armes

(1) CARRÉ, *Traité de la panoplie*, p. 308.

à feu les deux systèmes de la mèche et du rouet, afin que l'un pût servir, si l'autre venait à manquer.

Du moment que les armes à feu furent devenues portatives, l'art s'appliqua à les décorer. Les canons des arquebuses et des pistolets furent rehaussés, comme les armures, de fines ciselures et d'ornements damasquinés en or et en argent. On enrichit la couche de fines incrustations; on y employa l'ivoire teinté de plusieurs nuances et les bois de différentes couleurs; souvent on la recouvrit de plaques d'ivoire où l'on grava des figures, des sujets et des ornements d'une grande délicatesse. La platine et la batterie reçurent aussi de belles décorations; on y cisela des ornements, des arabesques, des figures en relief, et souvent même de charmantes figurines de ronde bosse. La perfection à laquelle les arts du dessin étaient alors parvenus en Italie, en France et en Allemagne, permit souvent de donner une grande valeur artistique à l'ornementation des armes à feu.

Celles que possède la collection pourront faire juger du mérite des artistes arquebusiers au XVIe et au XVIIe siècles dans les différents genres de travail que nous venons de signaler. L'arquebuse à rouet et à mèche, n° 1419, et l'arquebuse à mèche n° 1427, sont remarquables par les fines gravures sur ivoire dont leur bois est incrusté. Les travaux d'Hercule, ciselés dans le fer en haut relief, sont reproduits sur les batteries des pistolets n° 1429.

Les sculpteurs en bois et en ivoire, les damasquineurs, les ciseleurs et les graveurs n'ont pas négligé non plus d'exercer leur talent sur les poires à poudre. Un assez grand nombre nous sont parvenues qui peuvent à juste titre passer pour des objets d'art.

Notre collection en conserve plusieurs de différentes formes, en bois, en ivoire et en fer, où l'on verra les diverses applications de l'art à ces ustensiles accessoires des armes à feu.

SERRURERIE.

Au moyen âge. La serrurerie a produit au XIIe siècle et au XIIIe des œuvres d'un goût et d'une énergie remarquables ; mais, appliquées presque exclusivement à la décoration des monuments de l'architecture, elles ne pouvaient trouver place dans notre collection. Au XIVe siècle et surtout au XVe, la sculpture ayant envahi toute la surface des portes sur lesquelles la serrurerie se plaisait, dans les siècles précédents, à étaler ses fantastiques compositions, les artistes serruriers donnèrent une direction plus étendue à leurs travaux. Les grilles des chapelles devinrent de véritables monuments; sous leurs habiles mains, le fer forgé, tordu, modelé et contourné, reproduisit, avec toutes leurs complications, les détails si variés de l'architecture de ces époques. Puis vinrent les croix, les chandeliers, les reliquaires, les portes de tabernacle, les pupitres, les coffrets et une foule de meubles de toute espèce. Tous ces objets sont caractérisés par l'élégance et la légèreté, et par un grand luxe de travail.

Au XVIe siècle. Le XVIe siècle ne laissa pas dépérir ce bel art, et la renaissance, en appliquant son style aux travaux de la serrurerie, nous a transmis de nombreux chefs-d'œuvre. Les serrures surtout étaient alors portées à un tel degré de perfection, et leur ornementation était d'un fini si achevé, qu'on les considérait comme des objets d'art : on les emportait d'un lieu à un autre, comme on aurait pu faire de tout autre meuble précieux[1]. La serrure provenant du château d'Anet et quelques autres que conserve le musée de Cluny, celles du château d'Écouen[2] et les beaux modèles gravés dans l'ouvrage de Mathurin Jousse[3], sont des témoignages de talent des artistes serruriers de cette belle époque.

(1) *Revue de l'architecture*, tome II, p. 362.

(2) M. Alex. Lenoir les a publiées dans son *Musée des monuments français*, tome II, p. 6.

(3) *Le théâtre de l'art ; ouverture à l'art du serrurier*. La Flèche, 1623.

Les clefs furent aussi traitées, au XVIe et au XVIIe siècle, comme de véritables objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines de ronde bosse, les armoiries, les chiffres, les ornements et les découpures dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit et que nous avons remplacée par un anneau commun.

Parmi les objets de serrurerie que possède notre collection, les portes de tabernacle, n° 1431, qui proviennent de l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes, sont un beau spécimen de la serrurerie du XVe siècle. Le coffret n° 1433, et surtout les deux serpents de fer forgé, n° 1432, serviront de preuve de l'habileté des artistes serruriers de la renaissance. On y trouvera aussi quelques jolies clefs du XVIIe siècle.

HORLOGERIE.

Horloges à roues dentées.

Le dixième siècle, qui a été rempli de tant de calamités, qui a été si fatal aux arts, a cependant donné naissance à une invention merveilleuse, celle des horloges à roues dentées, auxquelles l'impulsion est donnée par un poids : jusque-là les hommes ne pouvaient mesurer le temps qu'à l'aide des cadrans solaires, des clepsydres ou des sabliers. Cette invention est attribuée au célèbre Gerbert, moine français qui, après avoir été précepteur du roi Robert, fut archevêque de Reims, et mourut pape (1003) sous le nom de Sylvestre II.

Dans les premières horloges l'heure était uniquement indiquée par une aiguille portée sur l'axe d'une roue ; ce ne fut qu'au XIIe siècle qu'on inventa un rouage dont l'office est de faire frapper, par un marteau sur une cloche, les heures que l'aiguille marque sur le cadran.

La première mention des horloges à sonnerie se trouve dans les *Usages de l'ordre de Cîteaux*, compilés vers 1120, où il est ordonné au sacristain de régler l'horloge de manière qu'elle

sonne et l'éveille avant les matines. Ailleurs il est dit de prolonger la lecture jusqu'à ce que l'horloge sonne [1].

Les principales horloges qui furent faites au moyen âge sont, par ordre chronologique, celle de Wallingford, bénédictin anglais († 1325) ; celle de la tour de Padoue, exécutée par Jacques de Dondis en 1344 ; celle de Courtrai, que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, fit transporter à Dijon en 1363 ; celle de Henri de Vic, la première que Paris ait possédée, et qui fut placée sur la tour du Palais en 1370, et celle du château de Montargis, faite par Jean de Jouvence, en 1380.

Horloges portatives.

Il est à présumer que, du moment que les horloges à roues dentées et à poids eurent été inventées, on ne tarda pas à en faire de plus petites pour l'intérieur des appartements. Il en existait de cette espèce à la fin du XIIIe siècle. Nous en trouvons la preuve dans l'inventaire de Charles V, où il est fait mention d'une horloge qui avait appartenu à Philippe le Bel (1285 † 1314) : « Ung reloge d'argent tout entièrement « sans fer, qui fut du roy Philippe le Bel, avec deux contre- « poix d'argent remplis de plomb [2]. » Il faut croire cependant que ces sortes d'horloges n'étaient pas encore très communes au XIVe siècle, car elles sont mentionnées en très petit nombre dans les inventaires de cette époque.

Un perfectionnement introduit dans l'art de l'horlogerie, vers le commencement du règne de Louis XI, donna une très grande extension à la fabrication des horloges : ce fut l'invention du ressort spiral, qui, placé dans un barillet ou tambour, remplaça l'action du poids moteur employé jusqu'alors. Ce ressort spiral, pouvant se mouvoir facilement dans un espace très étroit, permit d'exécuter des horloges portatives de petite dimension. Carovage ou Carovagius, qui vivait en 1480, est considéré comme l'inventeur des horloges portatives à sonnerie et à réveil.

Cette invention d'un Français excita l'émulation des hor-

(1) M. Pottier, *Monuments français inédits*, tome II, p. 29.
(2) Ms. Bibl. royale, n° 8356, f° 230.

logers italiens et allemands, et ce fut à qui produirait les horloges les plus extraordinaires. Il en existe encore un assez grand nombre de la première moitié du xvie siècle, qu'on peut regarder comme des prodiges de mécanique. On en voit qui, outre l'heure du jour et de la nuit, indiquent l'année, le mois, le quantième, le jour de la semaine, les fêtes de l'Église, les phases de la lune et le mouvement du soleil et des planètes à travers les constellations. Les plus simples renferment une sonnerie et un réveil. Ce fut principalement à Nuremberg et à Augsbourg, où nous avons déjà rencontré tant d'artistes en tout genre, d'une adresse merveilleuse, que furent fabriquées les horloges portatives les plus remarquables par la complication de leur mécanisme.

Les musées d'Allemagne ont recueilli avec soin un assez grand nombre de ces anciennes horloges. Le trésor impérial de Vienne et la *Kunstkammer* de Berlin en possèdent de très belles. Les plus curieuses sont au *Grüne Gewölbe* de Dresde. On y trouve notamment un ouvrage de Werner, horloger d'Augsbourg († 1544), où l'on voit un centaure qui tire une flèche à chaque heure, et une pendule à carillon en forme de clocher, de J. Schlottheim, de la même ville, qui présente un mécanisme fort ingénieux.

Les horloges portatives conduisirent à fabriquer des instruments plus petits encore, auxquels on donna le nom de *montres*.

On ne sait pas précisément dans quelle année ni dans quel lieu on commença à en faire. Leur invention ne paraît pas devoir remonter au delà des premières années du xvie siècle, et même elle n'est peut-être pas antérieure au règne de François Ier. Montres.

Les premières montres fabriquées en France sont de forme cylindrique; la boîte, assez épaisse, est enrichie d'arabesques ciselées et découpées à jour. A Nuremberg, elles reçurent au contraire une forme ovoïde, qui leur fit donner le nom d'*œufs de Nuremberg*. Myrmécide, suivant Panciroli, aurait fait des montres de la grosseur d'une amande, dès l'origine de l'invention.

On conçoit très bien que, dans les premiers temps, les heu-

reux possesseurs de ces petits instruments aient éprouvé le désir d'en voir fonctionner le mécanisme. Aussi les horlogers ne tardèrent pas à les disposer dans une cuvette de cristal de roche, dont ils s'attachèrent à rendre les formes gracieuses. Jolly et Sennebier, horlogers à Paris, furent les premiers qui en fabriquèrent en forme de croix ; les montres octogones sortirent de l'atelier de Bouhier, habile horloger de Lyon.

Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, lorsque le mécanisme des montres n'excita plus la curiosité, on les renferma dans des boîtes d'argent de différentes formes, qui furent enrichies des plus fines gravures et de nielles. Plusieurs des graveurs de cette époque, connus sous le nom de *petits maîtres*, ont publié de charmantes estampes reproduisant des sujets de montres. On en trouvera plusieurs d'Étienne De Laulne et de Blondus dans les albums de la collection.

Les boîtes de montres en argent, de même que celles en cristal de roche, reçurent les formes les plus diverses jusque sous Louis XIII. C'est à cette époque que les horlogers adoptèrent généralement la forme ronde, plus ou moins aplatie, qui s'est conservée jusqu'à nos jours. La peinture en émail, dans le genre de Toutin, se prêtait très bien, par le fini de son exécution, à l'ornementation des boîtes de montres ; on employa fréquemment ce genre de décoration sous Louis XIII et sous Louis XIV, et ces fines peintures, encadrées dans une couronne de pierres précieuses, ont fait, des montres de ce temps, des bijoux d'un grand prix.

En 1657, Huyghens, célèbre mathématicien, apporta de grandes modifications dans l'art de l'horlogerie, en appliquant le pendule aux horloges pour en régler le mouvement, et en adaptant, quelques années après, au balancier des montres un ressort qui produisit sur ce balancier le même effet que la pesanteur sur le pendule. De plus longs détails sur cette partie mécanique de l'art de l'horlogerie nous feraient sortir de notre sujet.

On trouvera dans la collection plusieurs horloges portatives, françaises et allemandes, du XVI[e] siècle. Quelques-unes offrent une complication de rouages très remarquable. Quant aux

montres que la collection conserve, elles sont en assez grand nombre pour faire connaître les différents modes d'ornementation qui leur ont été appliqués depuis l'origine de l'invention jusqu'au XVIIIe siècle.

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.

§ I. MOBILIER RELIGIEUX.

En traitant de l'orfévrerie et de l'émaillerie, nous avons eu occasion de parler des plus intéressants d'entre les instruments du culte, les vases sacrés et les reliquaires ; et lorsque nous nous sommes occupé de la sculpture, nous avons fourni des documents sur les morceaux de sculpture religieuse que la collection possède. Sous le titre de mobilier religieux, nous avons classé quelques objets qui n'avaient pu prendre place parmi les pièces d'orfévrerie ou de sculpture. Ce sont principalement des autels domestiques, monuments invitatoires de la prière, qui étaient placés, au moyen âge, dans l'intérieur des appartements, une pierre portative pour célébrer, hors de l'église, le sacrifice de la messe, et un tau très curieux ; mais chacun de ces objets présentant un intérêt tout particulier, nous nous réservons de fournir, en les décrivant, les documents qui s'y réfèrent.

§ II. MEUBLES A L'USAGE DE L'HABITATION.

Dans les premiers siècles du moyen âge.

De tous les monuments de la vie privée de l'époque du moyen âge, les meubles à l'usage de l'habitation sont les plus rares ; à peine si quelques-uns ont survécu. C'est seulement dans les miniatures des manuscrits et dans quelques bas-reliefs sculptés qu'on peut prendre une idée de la forme donnée aux meubles jusqu'au XVe siècle, et de l'ornementation qui leur était propre. Depuis le Xe siècle jusque vers le milieu du XIVe, les représentations figurées dans les manuscrits ne sont même

que de peu de secours, puisque, durant toute cette période, les figures et les sujets sont peints ordinairement sur fond d'or ou sur fond de mosaïque. Les meubles se montrent rarement avant que les artistes se soient exercés dans la perspective, et aient donné aux fonds de leurs compositions une profondeur qui permît la figuration des intérieurs. Le texte des anciens auteurs et les vieux inventaires pourraient fournir bien certainement de précieux documents ; mais de longues et minutieuses recherches sur ce point sont encore à faire. Il faut donc nous contenter de quelques notions imparfaites et de vagues aperçus pour tout le temps qui s'est écoulé depuis le commencement du moyen âge jusque vers le milieu du XIVe siècle.

Si l'on s'en rapporte aux manuscrits grecs des IXe et Xe siècles, la décoration des meubles dans l'empire d'Orient aurait été d'une richesse incroyable[1]. Les trônes, les siéges et les lits figurés dans ces manuscrits sont enrichis de dorures et d'incrustations, et les brillantes étoffes qui les revêtent en partie sont elles-mêmes rehaussées de pierreries. Quelle qu'ait été la magnificence des empereurs d'Orient à cette époque, il faut faire probablement une large part à l'imagination des peintres qui nous ont fait connaître ces meubles. Du reste, les formes sont lourdes et sans grâce; la pureté du goût est entièrement sacrifiée à la richesse de l'ornementation.

En Occident, jusqu'au XIIe siècle, la forme des meubles est massive. Les trônes et les siéges affectent des dispositions architecturales. On en rencontre souvent qui sont décorés de plusieurs étages d'arcatures[2]. Nous aurons occasion de faire remarquer cette tendance aux formes massives et architectoniques dans le trône sur lequel est assise la Vierge de l'autel domestique de notre collection, n° 1476. Les siéges, jusqu'au XIIe siècle et souvent même plus tard, sont presque toujours garnis d'une espèce de coussin cylindrique en étoffe.

(1) Bibl. royale. ms. lat. n° 5. ; ms grec, n° 510, exécuté pour Basile le Macédonien ; ms. fonds Coislin, n° 79.

(2) Bibl. royale, ms. fonds Saint-Germain, n° 30.

Au XII[e] siècle, la fabrication des meubles se ressent naturellement des progrès qui commençent à se faire sentir dans les arts du dessin : les siéges, les lits et les autres meubles, tout en conservant souvent encore quelque chose des décorations empruntées à l'architecture, commencent à prendre des formes plus élégantes et plus variées[1]. Les bois façonnés au tour entrent généralement dans la composition des siéges. Dès cette époque reculée, les meubles de luxe sont ornés tout à la fois de peintures et de sculptures. Théophile nous apprend, dans le chapitre XXII du livre I[er] de sa *Diversarum artium schedula*, qu'on ne se contentait pas de décorer les parties lisses des meubles sculptés d'une application de couleur, mais qu'on y peignait des figures, des animaux, des feuillages, des ornements de toute sorte, et que ces peintures se faisaient quelquefois sur fond d'or. Aux XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles.

Ce système de décoration se perpétua longtemps, surtout en Italie, où la peinture, vers le XIII[e] siècle, jouissait d'une haute estime et voyait s'ouvrir pour elle l'ère de la renaissance. Au XIV[e] siècle, il était plus en vogue qu'il n'avait jamais été. A cette époque, on plaçait dans l'intérieur des habitations de grands coffres enrichis de sculptures, dont l'intérieur était garni en étoffes de soie, et qui servaient à renfermer les vêtements et les objets précieux. Sur les panneaux de ces espèces de bahuts, on faisait peindre des armoiries et des sujets tirés des Écritures saintes, de l'histoire et de la fable. Les lits, les siéges recevaient des peintures semblables[2]. Les artisans qui fabriquaient ces meubles étaient comptés au nombre des artistes. En 1349, les peintres, ayant fondé à Florence une société sous le nom de société de Saint-Luc, y avaient admis les artistes ornemanistes qui travaillaient le bois et le métal. La société des peintres de Venise comptait au nombre de ses membres des coffretiers, des doreurs et des vernisseurs ; celle de Bologne avait

(1) Bas-relief de la cathédrale de Chartres. — Bibl. de Strasbourg, ms. *Hortus deliciarum.* — WILLEMIN, *Mon. franç. inéd.*, pl. LXXIV et LXXVII.

(2) VASARI, *Vie de Dello.* — LANZI, *Histoire de la peinture en Italie*, traduction de madame Dieudé, tome I, p. 84.

admis jusqu'aux selliers et aux gaîniers. Par la suite, on ne put forcer tous ces artisans à sortir de la société des peintres qu'à force de procès et d'arrêts judiciaires.

A la fin du XIVe siècle et dans les premières années du XVe, Dello, peintre florentin de mérite († 1421), ne fut occupé pendant longtemps qu'à peindre des coffres, des siéges, des lits et d'autres meubles ; il s'était acquis une grande réputation dans ce genre de travail, qui lui procura une fortune considérable [1].

La marqueterie, qui tire son origine de l'imitation des procédés de la mosaïque, dont elle cherche à produire les effets avec des bois de diverses couleurs, de l'ivoire et quelques autres matières, fut appliquée en Italie, dès le XIIe siècle, à la décoration des meubles. Elle y était fort en vogue, surtout à Venise, durant les XIIIe et XIVe siècles. A la vérité, jusque vers la fin du XIVe, les ouvriers en marqueterie ne produisirent que des ornements qui étaient rendus avec des bois noirs et blancs [2], auxquels ils mêlaient quelquefois de l'ivoire ; néanmoins la précision et le fini de leurs dessins font de ces marqueteries primitives une ornementation d'un très bon effet. On en trouvera des exemples dans la collection, sur le coffret n° 1493, et dans l'encadrement des deux retables, nos 147 et 148. Plus tard, la marqueterie en Italie prit sa place parmi les arts du dessin, comme nous le dirons plus loin.

En France, au XIVe siècle, la principale décoration des meubles de luxe consistait en étoffes brodées de soie. Dès le XIe siècle, la France s'était signalée dans l'industrie par la fabrication des tapisseries : en 1025, il existait à Poitiers une manufacture de tapisserie, où les prélats de l'Italie eux-mêmes adressaient des demandes [3] ; au XIIe siècle, les fabriques de Saint-Florent de Saumur [4] et celles de l'Aquitaine avaient déjà obtenu un grand développement ; enfin au XIVe, les beaux tissages de l'Artois et des Flandres s'étaient acquis une grande

(1) Vasari, *Vie de Dello.*

(2) Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie,* tome III, p. 84.

(3) Lettre de Guillaume V, comte de Poitou, à l'évêque de Verceil, dans D. Bouquet, tome X, p. 484.

(4) M. Du Sommerard, *Les arts au moyen âge,* tome III, p. 311.

réputation. On conçoit que les succès de ces brillantes industries durent engager à remplacer alors les peintures, dont parle Théophile, par de riches étoffes.

L'inventaire de Charles V constate que le garde-meuble de ce prince renfermait des tentures brodées et historiées, qui étaient destinées à recouvrir les meubles de sa chapelle et de ses appartements[1]. Ainsi, entre autres objets appartenant à sa chapelle, on trouve décrite, au f° 110 : « La grant chapelle, qui est de ca-« mocas d'oultremer, brodée à ymages de plusieurs ystoires, et « sont les ymages et les orfroiz pourfillez de perles; en laquelle « a frontis, dossier, couverture de chayère à prélat, etc.; » et plus loin, au f° 120, on mentionne un grand nombre de « ciels « et dossiers à tendre. » Dans l'appartement du prince, on inventorie, aux f° 302 et suivants, indépendamment « des tapiz « velus, tapisseries d'armoiries, carraulx, coultes pointes, oreil-« lers, couvertoers fourrez d'ermines et de menu vair, courtines « et pavillons de broderies qui se tendent à bastons à façon de « voultes au-dessus du lit du roy, quand il est couché ; » tout ce qui est nécessaire pour recouvrir les siéges et les décorer, et leur donner le confort désirable. Ce sont des *dossiers et banquiers*, des *ciels de dossiers* et des *coultes pointes de banquiers*. La plupart de ces étoffes sont *à ymages*, et le goût des sujets figurés est tout à fait en rapport avec ceux des pièces d'orfévrerie que nous avons fait connaître. Elles offrent souvent de ces représentations bizarres, comme celle qu'on voit sur deux petits oreillers « brodez à bestes sauvaiges, qui ont testes d'hommes armez. »

Aux xve et xvie siècles.

Nous avons dit que la sculpture en bois avait pris en France et en Allemagne un immense développement au commencement du xve siècle ; l'ornementation des meubles à l'usage de l'habitation se ressentit naturellement du goût qui prédominait : la sculpture fut substituée pour leur décoration à toute autre sorte d'embellissement. Il subsiste encore un nombre assez considérable de meubles du xve siècle ; les manuscrits à miniatures de cette époque peuvent suppléer, au surplus, à l'insuffisance des monuments. A partir du

(1) Ms. Bibl. royale, n° 8356.

xve siècle, les miniaturistes abandonnèrent complétement les fonds d'or ou de mosaïque des siècles précédents, pour les remplacer par des paysages et par des intérieurs d'une ordonnance profonde ; et, conséquents dans leur système, ils placèrent dans les habitations tous les meubles en usage de leur temps, de même qu'ils donnaient à tous les personnages de leurs compositions les costumes contemporains. Ainsi, l'on peut voir dans les manuscrits de la collection la représentation de plusieurs chambres à coucher et de plusieurs cabinets de travail, avec tous les meubles qui les garnissent. Ce sont, dans les chambres à coucher : le lit encourtiné, à ciel à gouttières avec son couvertoer, la chayère à côté du lit, le tableau de dévotion ou le petit autel domestique appendu à la muraille, le buffet et une foule d'autres petits meubles. Dans les cabinets de travail : la haute chayère ou faldistoire à dosseret élevé, le pupitre tournant, nommé roue, sur lequel on posait les livres, qu'on pouvait ainsi faire passer sous ses yeux et consulter tour à tour sans se déranger, et diverses sortes de pupitres pour écrire.

Les parties sculptées des meubles du xve siècle reproduisent presque constamment les dispositions les plus élégantes et les plus compliquées des décorations architecturales de cette époque. Les étoffes ne sont plus employées dans les siéges que sur les parties où elles sont indispensables, comme au dossier et sur le banc; quelquefois un ciel en tapisserie recouvre encore la chayère principale ; mais, en général, on laisse le bois aussi à découvert que possible, pour le charger d'ornements sculptés. Les lits mêmes, en conservant les courtines qui les enveloppaient au xive siècle, laissaient voir presque toujours un chevet finement découpé à jour et sculpté avec ces complications de détails et, tout à la fois, cette élégance qui caractérisent l'ornementation du style ogival flamboyant.

Le goût pour les meubles en bois sculpté s'est maintenu en France pendant toute la durée du xvie siècle. Dès la fin du xve, on y avait sculpté des figures et des bas-reliefs au milieu des décorations architectoniques du style ogival. Au xvie siècle, ces décorations sont abandonnées, les meubles se couvrent

de bas-reliefs et même de figures de haut relief et de ronde bosse, empreintes de toute la pureté de dessin de cette belle époque. Si des dispositions architecturales servent d'encadrement à ces fines sculptures, elles sont empruntées à l'architecture italienne de la renaissance. Dans le dernier quart du XVIe siècle, la manie de faire du luxe et le désir de déployer une grande magnificence firent tomber les sculpteurs en meubles dans toutes sortes d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure ; les mascarons, les gaînes, les figures hybrides, les arabesques recouvrirent tous les panneaux, et laissèrent à peine un champ pour faire ressortir les détails exagérés de ces compositions.

L'Italie eut aussi, au XVe et au XVIe siècle, des sculpteurs en bois qui s'appliquèrent à l'ornementation des meubles. Giuliano, fils de Baccio d'Agnolo, et ses frères Filippino et Domenico étaient, vers le milieu du XVIe siècle, les plus habiles sculpteurs en meubles de la Toscane. Giuliano, bien qu'associé à Baccio Bandinelli pour l'exécution de grands travaux d'architecture, n'avait pas fermé son atelier de sculptures en meubles, et produisit de nombreux ouvrages de menuiserie sculptée, que Vasari cite avec éloge[1].

Ce fut surtout dans l'application de la marqueterie à l'ornementation des meubles qu'excellèrent les Italiens. Dès le commencement du XVe siècle, les procédés de la marqueterie avaient reçu de notables améliorations. On était parvenu, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, à donner aux bois des teintes assez variées pour imiter le feuillage des arbres, la limpidité des eaux, et pour produire, par la dégradation des tons, les effets du lointain. Giuliano da Maiano († vers 1450), Giusto et Minore, qui l'aidèrent dans ses travaux, Guido del Servellino et Domenico di Marietto, ses élèves, Benedetto da Maiano, son neveu († 1498), qui avait aussi sculpté en bois, Baccio Cellini et Girolamo della Cecca sont cités par Vasari comme les plus habiles artistes en marqueterie du XVe siècle[2]. Il faut nommer au XVIe,

(1) VASARI, *Vie de Baccio d'Agnolo.*

(2) VASARI, *Vies de Giuliano* et *Benedetto da Maiano.*

parmi les plus célèbres, Fra Giovanni de Vérone, Fra Raffaello de Brescia, Fra Damiano de Bergame, et les Bartolommeo de Pola.

Ce genre de décoration fut principalement appliqué aux stalles et aux bancs des églises, et aux armoires des sacristies. On en décora également les meubles à l'usage de l'habitation, et surtout ces grands coffres dont nous avons parlé, qui se plaçaient dans l'intérieur des appartements chez les gens riches. Ces meubles étaient si estimés, que les princes étrangers en commandaient en Italie. Vasari rapporte que Benedetto da Maiano fit, pour Mathias Corvin, deux magnifiques coffres en marqueterie, et qu'il accompagna son ouvrage en Hongrie.

Les plus somptueux de tous les meubles de luxe produits par l'industrie italienne au XVIe siècle sont sans contredit ces tables, ces toilettes, ces coffrets en fer damasquiné d'or et d'argent. Nous avons eu occasion d'en parler en traitant de la damasquinerie. La collection possède les plus beaux spécimens en ce genre.

Cabinets aux XVIe et XVIIe siècles.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle et au XVIIe, on fit en Allemagne une sorte de meuble qui reçoit dans ce pays le nom de *Kunstschrank* (mot composé qui signifie artistique-armoire), et que nous désignons sous le nom de *cabinet*. Ce meuble est une espèce d'armoire ou de coffret, suivant qu'il est grand ou petit, garni d'un grand nombre de tiroirs et de compartiments. Sa façade rappelle presque toujours des dispositions architecturales.

La confection de ces meubles appartenait ordinairement à l'ébénisterie, mais des artistes en tout genre concouraient à leur ornementation. On rencontre des cabinets auxquels ont tout à la fois travaillé le peintre, le sculpteur, l'orfévre, le graveur sur métal et le graveur en pierres fines, l'émailleur, le mosaïste et l'artiste en marqueterie. Les bois précieux, l'ivoire, l'écaille, l'ambre, la nacre, les métaux et les pierres dures sont employés à les décorer. L'ornementation la plus usitée consiste en sculptures d'ivoire et d'argent, statuettes et bas-reliefs, et en plaques d'ivoire enrichies d'une fine gravure dont les intailles sont noircies, ce qui produit un effet analo-

gue à celui que donne la fonte du *niello* dans les intailles d'une planche d'argent gravée au burin. L'intérieur de ces meubles n'est pas moins soigné que l'extérieur. Le panneau principal en s'ouvrant laisse ordinairement à découvert le péristyle d'un édifice orné de colonnes, de balustrades et de statuettes, qui se répètent dans les glaces appliquées sur le fond. Les tiroirs sont très souvent dissimulés par les décorations architectoniques.

Nuremberg, Dresde, mais surtout Augsbourg, où se trouvaient de si habiles sculpteurs en ivoire et des artistes orfévres si renommés, ont été le centre de la fabrication de ces meubles de luxe. Tous les orfévres allemands des XVI[e] et XVII[e] siècles que nous avons nommés en traitant de l'orfévrerie ont fait des bas-reliefs et des statuettes pour les cabinets, et la plupart des pièces d'orfévrerie sculptée qui subsistent aujourd'hui proviennent de meubles de ce genre. Les musées d'Allemagne conservent avec soin un assez grand nombre de cabinets, dont quelques-uns ont révélé les noms des artistes qui les ont fabriqués et décorés.

Dans le muséum historique de Dresde, au milieu d'une grande quantité de ces beaux meubles, nous en avons remarqué un d'une fort belle exécution, portant le nom de Hans Schieferstein de Dresde, qui est enrichi de figures et de bas-reliefs d'ivoire et de fines gravures sur plaques de même matière. Un pupitre, semblable à celui de notre collection n° 1503, et qui accompagne ce cabinet, est daté de 1568. Un autre cabinet en ébène, décoré de figurines de haut relief en argent et de fins ornements découpés à jour, dans le style de ceux dont le petit cabinet de notre collection, n° 1505, est revêtu, est signé du nom de Kellerthaler, célèbre orfévre de Nuremberg, et daté de 1585.

Le chef-d'œuvre du genre, sinon pour la pureté du style, du moins pour la richesse des ornements et la complication du travail, se trouve dans la *Kunstkammer* de Berlin. C'est un cabinet, connu sous le nom de *Pommersche Kunstschrank*, qui fut fait à Augsbourg, en 1616, pour le duc de Poméranie Philippe II. Philipp Hainhofer (1578 † 1647), peintre et architecte,

artiste éminent, grand collecteur d'objets d'art, qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, a fourni le plan du meuble et en a dirigé l'exécution. Ulrich Baumgartner, fameux ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet, dans l'intérieur du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615 et cette devise : *Ehe veracht als gemacht*, il est plus facile de critiquer que de faire[1]. Il serait beaucoup trop long de donner la description de ce meuble ; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur et deux gaîniers. On peut juger par cette énumération de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y trouve jusqu'à des émaux de Limoges.

Hainhofer et Baumgartner ont associé leur talent pour composer d'autres cabinets également d'une grande richesse ; l'un des plus importants se trouve dans la bibliothèque de l'université d'Upsal. Parmi les ébénistes du même temps qui ont eu le plus de réputation, il faut citer Hans Schwanhard († 1621), inventeur de ces pièces d'ébène ondulées d'un joli effet, qui entrent dans la décoration des armoires, des cabinets et des cadres d'ébène[2].

On a fait aussi en Italie, en France et dans les Flandres, à la fin du XVIe siècle et au XVIIe, des cabinets de différentes formes. Les plus riches de ceux que fabriqua l'Italie sont principalement décorés de belles matières, jaspes, agates, lapis-lazuli, et de mosaïques de pierres dures qui se détachent sur un fond d'ébène ou d'écaille. Le musée de Cluny possède un très beau cabinet italien, un des types les plus complets de la richesse d'ornementation qu'on prodiguait dans les travaux

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der Kunstkammer*, S. 178.

(2) Leopold v. Ledebur, *Leitfaden für die Köngl. Kunstkammer*, S. 79.

de ce genre au XVIIe siècle. L'industrie italienne, au surplus, n'abandonna pas le système d'ornementation qui avait procuré à Dello une si grande fortune : au XVIe et au XVIIe siècles, on fit en Italie des cabinets et d'autres meubles dont les panneaux étaient enrichis de sujets peints.

Dans les Flandres, qui possédaient à la fin du XVIe siècle et surtout au XVIIe des sculpteurs-ivoiriers d'un grand mérite, on décora principalement les cabinets de statuettes, de bas-reliefs et d'ornements en ivoire.

On fit encore à la même époque, surtout en France et en Allemagne, des cabinets tout en ébène, en général d'une assez grande proportion. Ces meubles, dont la décoration est souvent empruntée à tout ce que l'architecture de l'époque présente de plus élégant, sont enrichis de figures de ronde bosse et de bas-reliefs. L'un des plus beaux spécimens de ces meubles existait dans la collection de M. Baron ; il a été publié par M. Du Sommerard[1].

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, le goût du luxe fit préférer aux diverses sortes d'ornementation dont nous venons de parler les incrustations de cuivre et d'étain, se détachant sur un fond d'écaille. Ces deux métaux, découpés et combinés de manière à former des figures ou des sujets, recevaient de fines gravures au burin, à l'aide desquelles l'artiste rendait les détails intérieurs du dessin et des ombres. Des sculptures en bois doré ou en bronze venaient compléter la décoration des meubles de ce genre.

Ce système d'ornementation est certainement fort riche et jette beaucoup d'éclat ; mais sous le rapport de l'art, ces meubles sont loin de valoir les jolis cabinets des époques précédentes. Boule, tapissier en titre de Louis XIV, a été le plus habile de tous les artistes qui ont fabriqué des meubles de cette sorte, auxquels on a donné son nom.

On trouvera dans la collection plusieurs sortes de meubles à l'usage de l'habitation. Les plus remarquables sont une grande armoire en noyer sculpté, n° 1500, de la bonne époque du

(1) *Album*, 2e série, pl. XXII.

XVIe siècle; deux grands cabinets en écaille, n°s 1507 et 1508, enrichis d'un grand nombre de statuettes et de bas-reliefs en ivoire, et qu'on peut regarder comme ce qui a été fait de plus beau en ce genre; et un grand cabinet, n° 1512, en marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain. Quelques coffrets des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles ont été classés avec les meubles.

§ III. OBJETS USUELS.

Tous les monuments dont se compose la collection ne sont, dans la réalité, à quelques exceptions près, que des objets usuels, et ceux que nous avons décrits sous ce titre spécial auraient pu, à la rigueur, prendre place à la suite de la sculpture ou des différentes industries artistiques sur lesquelles nous venons de fournir des documents. Cependant les uns n'étaient pas d'une importance suffisante pour être considérés comme morceaux de sculpture, les autres avaient reçu leur décoration de deux arts différents; enfin la destination de plusieurs était trop tranchée pour que nous ayons pu nous dispenser de les classer à part.

Peignes en ivoire du moyen âge.

Entre tous ces objets, les peignes sont les plus curieux. Ces ustensiles ont reçu, durant le moyen âge, une riche ornementation. Les plus anciens, qui sont en ivoire, paraissent venir de l'empire grec; car on retrouve dans leurs ornements, dans les sculptures dont ils sont décorés, dans les incrustations dont souvent ils sont recouverts, le style qui appartient à l'art oriental. Ainsi on verra dans la collection, n° 1515, un peigne en ivoire dont l'ornementation, de même que les sujets qui y sont sculptés, dénote évidemment un monument byzantin.

D'autres peignes encore assez rares, également en ivoire, appartiennent à l'industrie occidentale. On en trouve dont la confection remonte aux XIe et XIIe siècles. Les trésors de quelques églises en conservent, de ces époques, qui servaient à la toilette des évêques. La cathédrale de Sens, notamment, en possède un très curieux, qu'on regarde comme ayant appartenu à saint Loup. Les plus nombreux sont du XIIIe siècle et

surtout du XIVe. Ils offrent des bas-reliefs dont les sujets sont tirés des romans du temps.

Les peignes qu'on rencontre le plus fréquemment sont en bois. Leur ornementation consiste en une fine découpure, dont les dessins, d'une grande délicatesse, paraissent empruntés au style arabe ; quelques-uns sont en outre enrichis d'une marqueterie d'ivoire teinté. M. Alexandre Lenoir, qui en possédait un de ce genre, aujourd'hui dans notre collection, n° 1517, le regardait comme italien [1]. Cette marqueterie, en effet, a beaucoup d'analogie avec celle qui était en vogue aux XIIIe et XIVe siècles, dans le nord de l'Italie, surtout à Venise, et que nous avons signalée plus haut. La plupart de ces peignes de bois cependant sont sans marqueterie, et portent des devises en vieux français ou en flamand. Il est donc à croire que ce genre de peigne, exécuté d'abord en Italie, aura été imité par une fabrique qui se sera établie en France dans le voisinage des Flandres. Cette fabrique a produit également de jolies boîtes, enrichies de fines découpures à jour, comme les peignes ; elles servaient à renfermer des lettres. On en verra deux dans notre collection, n°s 1521 et 1522. Peignes en bois des XIVe, XVe et XVIe siècles.

Les plus anciens produits de cette fabrication paraissent remonter au XIVe siècle ; elle existait encore dans la seconde moitié du XVIe ; on en trouve la preuve dans une boîte à lettres que possède la collection du Louvre : l'écu de France aux trois fleurs de lis est sculpté sur cette boîte, avec cette devise : *Vive le roi Charles !* Deux petites figures qui sont au-dessous indiquent, par leur costume, l'époque de Charles IX.

L'art allemand nous fournit des objets usuels d'un grand intérêt par leur ancienneté et la beauté de leur exécution. Ce sont des lampadaires, des flambeaux, des vases de différentes sortes, et surtout des fontaines à eau. Ces pièces, fondues en cuivre, sont terminées par la ciselure ; elles proviennent d'une fabrique qu'on présume avoir existé dans la Souabe, probablement à Augsbourg, qui se distingua toujours par ses travaux en métal. Cette fabrique, dont l'origine re- Ustensiles en cuivre fondu et ciselé.

(1) *Cat. des Antiq. et objets d'art*, de M. A. LENOIR. Paris, 1837, n° 179.

monte au XIe siècle, a principalement répandu ses ouvrages en Allemagne et dans les Flandres; ils étaient fort en vogue aux XVe et XVIe siècles : on les trouve reproduits très souvent dans les tableaux des maîtres allemands et flamands de cette époque. Ce qui donne à ces ustensiles le caractère d'objets d'art, c'est qu'ils se présentent presque constamment sous la forme d'animaux ou même de figures humaines, dont l'exécution, quoique souvent assez grossière et dénotant un travail de fabrique, est toujours empreinte d'un grand cachet d'originalité.

La collection de M. Carrand renferme deux pièces de ce genre, très curieuses. Ce sont deux aiguières : l'une représente un chevalier couvert de l'armure de mailles des guerriers du XIIIe siècle, et dont la tête est défendue par un heaume d'une grande élégance; il est monté sur un cheval de bataille; l'autre reproduit la figure équestre du jeune Conradin, le malheureux compétiteur de Charles d'Anjou. Le prince a la tête nue et ceinte d'une couronne de fleurs, semblable à celle que les Italiens du moyen âge donnaient aux martyrs; son corps est protégé par l'armure du temps.

On trouvera dans notre collection quelques pièces provenant de cette fabrication, une paire de chandeliers, n° 1478, et deux fontaines à eau, nos 1519 et 1520.

Il ne faut pas confondre ces bronzes, qui sont fondus et ciselés, avec les productions de la dinanderie, qui étaient obtenues par le procédé du repoussé.

Ustensiles de table.

Les ustensiles de table, couteaux et fourchettes, ont participé à cette ornementation élégante, dont les artistes de la renaissance savaient décorer les objets destinés aux usages les plus vulgaires. Les manches en métal, en ambre, en ivoire, en bois, ciselés et sculptés, reproduisirent des figurines et des ornements d'un bon style et d'une exécution achevée. Il en existe plusieurs spécimens dans la collection. On y verra aussi des cuillers entièrement en ivoire sculpté. Ces cuillers ne pouvaient pas être, on le conçoit, habituellement employées dans le service de la table. Les moines engagés dans les ordres mendiants, auxquels l'usage des ustensiles en métal précieux était interdit par les règles monastiques, s'en servaient lors-

qu'ils allaient prendre leur repas hors du couvent, dans des maisons opulentes où ils n'auraient trouvé que des ustensiles de table en orfévrerie. Ces jolies cuillers étaient renfermées dans des étuis, pour préserver leur fragilité de tout accident.

DEUXIÈME PARTIE.

MONUMENTS ORIENTAUX.

L'Asie est la plus ancienne portion habitée de l'ancien monde ; c'est de son sein que sont sorties les premières clartés de la civilisation ; des nations puissantes, gouvernées par des lois et pratiquant les arts, s'y trouvaient établies alors que l'Europe était encore inhabitée. L'étude des antiquités asiatiques serait donc l'une des plus intéressantes et des plus instructives qu'il soit donné à l'esprit humain d'aborder ; mais les connaissances acquises jusqu'à ce jour sur l'origine, le développement et les vicissitudes de l'art chez les peuples de l'Asie sont très bornées, et, bien loin de pouvoir tracer une esquisse même imparfaite de l'histoire des arts industriels en Orient, nous devrons nous borner à présenter des notions incomplètes sur quelques-uns de ceux qui ont fourni des monuments à la collection.

§ I. ARTS LIBÉRAUX ET ARTS INDUSTRIELS.

La sculpture des Orientaux présente de grandes imperfections dans tout ce qui a rapport à la reproduction de la figure humaine. Chez les Chinois et les Indiens, une répugnance invincible pour les études anatomiques, et chez les peuples musulmans, les préceptes de la religion qui interdisent la représentation des créatures animées, en sont les principales causes. Néanmoins la délicatesse de leur ciseau et le fini de l'exécution de leurs ouvrages d'art font que ces objets méritent d'être examinés, même à côté des productions de nos savantes écoles. Sculpture.

Les Chinois réussissent souvent à donner des formes assez

correctes et des attitudes gracieuses aux figures humaines lorsqu'elles sont drapées et de petite proportion. Dans les figures fantastiques, ils ont produit des compositions d'une grande originalité, et ils savent atteindre à une exactitude qu'on ne peut surpasser dans la reproduction des plantes, des fruits et des fleurs. Leurs ornements ciselés sont généralement de bon goût, et toujours d'une finesse achevée.

Les anciens peuples de l'Inde paraissent avoir cultivé la sculpture avec quelque succès, si l'on en juge par les débris de certains monuments; mais depuis plusieurs siècles, cet art est tombé en décadence complète chez les Indiens, qui y sont inférieurs de beaucoup aux Chinois. Ils savent cependant apporter une grande variété et une grande richesse de détails dans les ornements dont ils enrichissent certains meubles à l'usage de la vie privée.

Peinture La peinture des Orientaux ne peut entrer en comparaison avec celle des Européens. On a peut-être trop exagéré cependant les défauts de la peinture chez les Chinois. Il est certain qu'ils pèchent par le groupé des figures, qu'ils n'entendent pas la composition et l'ordonnance générale d'un tableau; mais ils réussissent assez bien lorsqu'ils rendent des objets individuels. Il ne faut pas croire qu'ils ignorent complétement les règles de la perspective; ils savent fort bien, quand ils le veulent, donner plusieurs plans à leurs tableaux. On en verra dans la collection plusieurs, qui offrent des paysages dont la perspective est assez bien entendue. Un défaut capital de la peinture chinoise, c'est l'absence d'ombre dans les visages. Les Chinois semblent considérer les ombres comme des circonstances accidentelles qui ne doivent pas être transportées de la nature dans un tableau, parce qu'elles le privent de l'uniformité du coloris et d'une partie de son éclat. Aussi rencontre-t-on fréquemment, dans les tableaux de genre des peintres chinois, des figures plates au milieu d'une perspective satisfaisante. C'est ce qu'on peut observer dans les tableaux de la collection n°s 1690, 1691 et 1701. L'album, n° 1656, offre seize figures isolées d'un dessin correct, qui sont touchées avec une grande finesse de pinceau.

Les Chinois peignent souvent sur verre ; mais il ne faut pas confondre cette peinture sur verre, ou pour mieux dire sur le verre, avec celle qui est pratiquée en Europe depuis le XIe siècle. Dans les tableaux chinois, la peinture n'est point exécutée avec des couleurs vitrifiables, fixées sur la surface du verre et incorporées avec elle par l'action d'une haute température. Le verre y remplit seulement l'office de la toile, du vélin ou du bois. La couleur à l'huile est étendue sur l'une des surfaces de la feuille de verre, qui est recouverte ensuite d'un carton ou d'une planchette, pour empêcher le passage de la lumière. Le tableau est exposé du côté qui n'a pas reçu de peinture, et le verre sert ainsi, tout à la fois, à lui donner une sorte de vernis et à le défendre de toute atteinte extérieure. Souvent ces tableaux sur verre manquent de fonds; après que les figures des premiers plans sont peintes, le verre est étamé, ce qui produit un effet peu satisfaisant.

Les peintures indoues sont bien loin de valoir celles de la Chine sous le rapport de l'art. Les proportions humaines y sont rarement observées et les principes de la perspective toujours violés étrangement. On n'y trouve ni ombres ni lumières; les figures du devant et celles du fond sont de la même grandeur. Ce qui distingue ces peintures, c'est le fini de l'exécution et la beauté du coloris : les miniatures indoues sont, en effet, d'une délicatesse achevée et d'une netteté incomparable. Chaque figure y est traitée isolément avec les plus minutieux détails de son costume. Ce n'est qu'un travail de patience, il est vrai, mais il ne manque pas d'attraits.

On verra dans la collection plusieurs albums renfermant de très fines peintures indoues qui présentent le double intérêt de faire connaître l'état de cette branche de l'art chez les peuples de l'Inde et de révéler les principaux faits de la mythologie brahmanique. Elles sont accompagnées d'inscriptions que le savant M. Garcin de Tassy a bien voulu traduire, et c'est grâce à son obligeance extrême que nous avons pu donner les explications que l'on trouvera dans la description.

La peinture des portraits en miniature est le seul genre dans lequel réussissent les peintres indiens. La collection

possède une suite de portraits des grands mogols depuis Timour-Lengh qui ne manque pas de mérite.

Mosaïque et marqueterie.

Les Chinois excellent à composer des tableaux avec des pièces de rapport. Les pierres dures, l'agalmatolithe de différentes nuances, l'ivoire, diverses sortes de bois et même le bronze, entrent dans la composition de ces singulières mosaïques en relief. Elles sont toujours remarquables par une composition remplie de goût et par une exécution délicate et soignée. Les trois grands tableaux nos 1702, 1703 et 1704, sont de très beaux spécimens de ce genre de travail.

Dans la marqueterie proprement dite, la patience des Indiens est parvenue à surpasser tout ce qu'on a fait en Europe : ils n'ont pas de maîtres en ce genre de travail.

Calligraphie

Les peuples de l'Orient attachent beaucoup de prix à la belle écriture, et la calligraphie est un des arts dont ils font le plus de cas. Les musulmans se sont distingués entre tous par leurs beaux ouvrages, et ont porté cet art à la perfection. Le Coran, surtout, a excité l'émulation des copistes de l'Orient; ce qui a fait dire au philosophe Sadi que le Coran avait été envoyé pour réformer la conduite des hommes, et que les hommes n'ont songé qu'à en embellir les feuillets[1].

Plusieurs manuscrits qui nous viennent de l'Orient sont vraiment admirables : souvent les marges sont enrichies de riches et brillantes miniatures; et si le Coran interdit de reproduire des êtres animés, les calligraphes musulmans remplacent les illustrations à figures par de délicates arabesques.

La collection possède, sous les nos 1714 et 1715, deux manuscrits curieux : l'un renferme les principaux chapitres du Coran écrits en arabe, l'autre est un calendrier turc. Le premier est remarquable par une écriture d'une extrême finesse et d'une régularité parfaite; le second joint à une admirable écriture d'élégantes illustrations.

Nous devons à notre savant orientaliste, M. Reinaud, les renseignements qui nous ont mis à même de faire la descrip-

(1) M. Reinaud, *Monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le duc de Blacas,* tome I, p. 26.

tion de ces deux manuscrits; il a encore eu la complaisance de traduire les inscriptions arabes, persanes et turques qui se rencontrent sur plusieurs des monuments de la collection.

Les anciens émaux incrustés qui proviennent de l'Orient sont exécutés par le procédé du cloisonnage mobile que nous avons fait connaître en parlant des émaux cloisonnés des Grecs du Bas-Empire et des Italiens [1]. Les émaux chinois surtout sont traités avec une rare perfection. Les documents recueillis jusqu'à présent ne permettent pas cependant d'admettre que cette perfection soit un indice que l'art d'émailler les métaux ait pris naissance à la Chine. La fabrication des émaux, en effet, est une des branches de l'art de la vitrification, et l'on sait que les Chinois se sont peu occupés de la fabrication du verre [2], si ce n'est depuis une trentaine d'années [3]. Ce n'est même que fort tard, vers le milieu du ve siècle de notre ère, qu'ils ont connu l'art de teindre le verre de diverses couleurs, et par conséquent d'en composer de l'émail. Cela résulte d'un document publié par M. Pauthier dans son *Histoire de la Chine*, et qui est ainsi conçu : « Sous le « règne de Thaï-wou-ti de la dynastie des Weï (de 422 à 451 « de notre ère), un marchand du pays des grands Youë-« tchi, ou Scythes, vint à la cour de cet empereur, et promit « de fabriquer en Chine le verre de différentes couleurs, que « l'on recevait auparavant des pays occidentaux, et qu'on « payait extrêmement cher. D'après ses indications, on fit des « recherches dans les montagnes, et on découvrit en effet les « minéraux propres à cette fabrication. Le marchand parvint à « faire du verre coloré de la plus grande beauté. Depuis ce temps « le prix de la verrerie diminua considérablement à la Chine [4]. »

Émaillerie sur métaux.

Quels étaient ces *Youë-tchi* dont le traducteur a rendu le

(1) *Voyez* p. 107.

(2) Du Halde, *Description de l'empire de la Chine.* Paris, 1725, in-f°, tome II, p. 203.

(3) *Pièces et documents relatifs au commerce avec la Chine et l'Inde.* Paris, 1846, p. 266 et 441.

(4) M. Pauthier, *Chine ou description de ce vaste empire,* p. 283.

nom par celui de Scythes? on ne saurait le dire exactement. La Scythie comprenait une immense région qui s'étendait en Asie et en Europe. La Scythie d'Asie était divisée en deux parties par l'Imaüs. La Scythie en deçà de l'Imaüs comprenait les contrées situées au nord de l'Inde et de la Perse. Ce marchand, qui importait ainsi en Chine les procédés de la fabrication de l'émail, ne pouvait venir que de ces pays occidentaux où il se fabriquait. Ne peut-on pas supposer dès lors que c'est de la Perse, qui est placée à l'occident de la Chine, que les Chinois tiraient le verre coloré antérieurement au règne de Thaï-wou-ti?

Il n'y aurait pas lieu de s'étonner, au surplus, que la Perse eût été en Orient le berceau de l'art d'émailler les métaux. La Phénicie, qui dans l'antiquité avait porté l'art de la vitrification à un si haut degré de perfection, dut en transmettre les procédés à la Perse, lorsqu'elle fut réunie à cet empire par Darius, fils d'Hystaspe. Une fois que la fabrication du verre coloré eut été connue, il n'y avait plus qu'un pas à faire pour appliquer cette belle matière à l'ornementation des métaux. Toujours est-il que nous retrouvons l'art de l'émaillerie en pleine activité dans la Perse, sous le règne de Chosroès (531†579). La belle coupe de la Bibliothèque royale, qui est formée d'émaux translucides, cloisonnés dans des compartiments d'or, et au centre de laquelle se trouve l'effigie de ce prince [1], est un monument qui démontre l'état avancé de l'art de la vitrification en Perse au VIe siècle. Ces documents ne sont pas suffisants pour décider la question dont nous cherchons la solution ; mais on peut les admettre à titre de conjectures.

Le goût pour l'ornementation en émail a continué de subsister en Perse. Chardin, qui fit plusieurs voyages dans ce pays et qui y séjourna à plusieurs reprises, de 1644 à 1678, nous apprend qu'à cette époque les Persans enrichissaient leurs armes d'émaux incrustés dans l'or. Les armes persanes que possède la collection, et qui sont plus ou moins anciennes, sont presque toutes, en effet, rehaussées d'émaux, et les bijoux

(1) M. Adrien de Longpérier, *Annales de l'institut archéologique*, tome XV.

qui viennent de ce pays ont aussi reçu ce genre de décoration.

L'Asie est le pays des belles matières minérales, et l'on conçoit que l'art du lapidaire ait dû y être cultivé de tout temps. La Chine et l'Inde ont fourni à la collection des vases de différentes formes. Les plus remarquables sont ceux taillés dans le jade et qui nous viennent de la Chine. Cette belle pierre est de tous les cailloux l'espèce la plus dure et la plus pesante ; elle étincelle par le choc du briquet; quand elle est amincie, elle prend une demi-translucidité décidée; sa pâte est d'un grain très fin. La grande cohésion qu'ont entre elles toutes les particules de cette substance la rend susceptible des travaux les plus recherchés. Le jade offre différentes couleurs; il y en a de blanc laiteux, de vert, de gris, de gris verdâtre et de gris nuancé de jaune. On le trouve principalement à la Chine, où il reçoit le nom de *yu-che*[1]. Art du lapidaire.

Le jade est tellement dur qu'il faut le travailler avec la poudre de diamant. Néanmoins, les travaux que les Chinois exécutent sur cette pierre sont très remarquables; on verra dans la collection des vases enrichis de bas-reliefs ou de figures chimériques de ronde bosse qui sont traitées avec une grande énergie.

Parmi les pierres tendres, celle que les Chinois sculptent de préférence est l'agalmatolithe, que l'on désigne vulgairement sous le nom de pierre de lard. Cette pierre, qui a également reçu les noms de pagodite, talc glaphique, stéatite, est compacte, d'un éclat gras et douce au toucher ; elle se laisse facilement rayer par l'acier. Ses couleurs sont très variées.

§ II. INDUSTRIES ARTISTIQUES.

Les documents nous manquent complétement pour pouvoir apprécier l'état de l'art de l'orfévrerie en Orient. Ce n'est pas sur un petit nombre de pièces qu'on peut s'en former une opinion. Celles que la collection possède peuvent cependant fournir quelques renseignements. La belle coupe en argent nº 1798 donnera une idée favorable de l'habileté des orfévres chinois dans les travaux de ciselure; les vases nºs 1799 et 1800, Orfévrerie.

(1) Du Halde, ouvrage cité, tome I, p. 98, et tome II, p. 13.

le coffret n° 1803 et les bracelets n° 1810 sont de très beaux spécimens de leurs merveilleux travaux de filigranes; la parure de tête n° 1809 fera voir avec quel art ils savent marier les pierres dures travaillées aux plumes du martin-pêcheur, pour en former des bouquets et rendre les fleurs et le feuillage.

Les Indous nous ont fourni des bracelets qui font connaître leurs orfévres comme d'habiles ciseleurs.

Quant aux pièces d'orfévrerie persane, on y rencontre toujours quelques parties émaillées. Un bijou persan de notre collection, n° 1817, présente un intérêt tout particulier : c'est une sardoine orientale très épaisse, gravée en intaille et montée en bague. Les musulmans font un grand cas des pierres gravées, qui chez eux ne présentent jamais de figures, mais seulement des inscriptions. Elles sont de deux sortes : ou bien la pierre est gravée à contre-sens, et on ne peut lire l'inscription que sur l'empreinte, ce qui indique qu'elle a dû servir de cachet ou de sceau, ou bien les caractères se présentent dans leur véritable sens, et c'est alors un indice que celui qui l'a fait faire n'a eu d'autre intention que de porter avec lui certaines paroles pour lesquelles il avait de la dévotion [1]. Ces pierres, lorsqu'elles sont marquées sous l'influence de quelque constellation, ou qu'elles portent le nom de Dieu, de Mahomet, des anges, ou de quelque autre saint personnage, reçoivent le nom de talisman.

Art céramique. La fabrication de la porcelaine en Chine remonte à une haute antiquité; les annales chinoises ne font pas mention du nom de son inventeur [2]. Comme il est d'un usage constant à la Chine, depuis Yao et Chun, qui gouvernaient cet empire plus de 2200 ans avant l'ère chrétienne, que chaque ville fasse écrire les faits remarquables qui la concernent, et conserve dans ses archives les noms de ceux de ses habitants qui se sont distingués dans les armes, dans les lettres, dans les sciences, ou par quelque invention, les antiquaires chinois tirent du silence des annales sur l'invention de la

(1) M. Reinaud, *Mon. arabes*, etc, tome I, p. 29.
(2) Du Halde, ouvrage cité, tome II, p. 177.

porcelaine la conséquence que sa fabrication est antérieure au règne de ces empereurs.

Dans ces derniers temps, un fait qui serait venu confirmer cette haute antiquité de la porcelaine avait été révélé. Plusieurs vases de cette belle poterie, portant des caractères chinois, avaient été recueillis dans les fouilles des antiques monuments de l'Égypte, et le professeur Rosellini avait même affirmé en avoir lui-même trouvé un, dans une tombe qui n'avait pas été précédemment ouverte, et dont il pensait pouvoir rapporter la date au temps des Pharaons. Des faits aussi graves ont provoqué un sérieux examen ; les Arabes, pressés de questions, ont avoué qu'ils n'avaient jamais rencontré dans les ruines des vases de cette espèce ; que la plupart de ces vases venaient de Qous, de Qeft et de Qosseyr, entrepôts successifs du commerce de l'Inde dans la mer Rouge. M. Prisse d'Avesnes, qui voulait déraciner une erreur qu'il avait involontairement propagée, en donnant à N. L'Hôte deux de ces vases pour le musée du Louvre, où ils figurent aujourd'hui sous le titre de *Vases chinois trouvés dans les tombeaux de l'Égypte*, les a soumis alors à l'examen de MM. Stanislas Julien et Pauthier, qui ont reconnu que les inscriptions qui y sont peintes étaient écrites en caractères cursifs, connus sous le nom de *thsao*, et qui datent seulement du second siècle de notre ère. M. Pauthier a même pu lire sur un vase de cette espèce publié à Londres un vers tiré d'un auteur chinois qui vivait au commencement du XIe siècle[1]. Sans nier la haute antiquité de la fabrication de la porcelaine en Chine, il faut écarter l'argument tiré de ces vases apportés d'Égypte.

M. Stanislas Julien, consulté par M. Brongniart sur cette question de l'antiquité de la porcelaine, s'est livré à des recherches dans les auteurs chinois, et il a été amené à cette conclusion, que la porcelaine était commune à la Chine du temps des Han, 163 ans avant J.-C. ; qu'elle était en usage sous la dynastie des Souï, de 581 à 618 ans après J.-C. ; que cette ancienne porcelaine, quoique d'un blanc pur, était fabri-

(1) *Revue archéologique*, tome II, p. 743.

quée avec une matière commune, et que ce ne fut que sous la dynastie des Song, de 960 à 1278 ans après J.-C., que la porcelaine commença à être faite avec des matières fines et à acquérir de la perfection [1].

Le père Dentrecolles, qui a longtemps habité la Chine au commencement du XVIIIe siècle, dit que l'ancienne porcelaine, dont les antiquaires chinois se disputent les débris, ne porte aucune inscription qui puisse révéler la date de sa fabrication, et que ce fut seulement sous la dynastie des Thang (de 618 à 907 ans après J.-C.) qu'elle commença à être à l'usage des empereurs [2].

La porcelaine chinoise ne fut importée en Europe qu'au commencement du XVIe siècle, et nous ne connaissons aucun document qui puisse donner la certitude qu'elle y ait été introduite avant cette époque; cela ne serait pas impossible cependant. En effet, le célèbre voyageur arabe Ibn-Bathoutha, qui était né à Tanger et avait pénétré en Chine vers 1345, dit, dans la relation de son voyage [3], que la poterie chinoise était exportée jusque dans les contrées du Magreb (les États Barbaresques). Si le fait est exact, quelques pièces de porcelaine ont pu être apportées facilement en France, en Espagne ou en Italie.

Il est certain du moins que cette belle poterie était connue de réputation en Europe longtemps avant l'importation qu'en firent les Portugais. Le premier écrivain qui paraît en avoir parlé est le géographe arabe Abou-Abd-allah-Mohammed ben-Mohammed-el-Édrisi, qui vivait en Sicile, à la cour de Roger II, et qui publia, en 1154, par l'ordre de ce prince, un grand ouvrage sur la géographie [4]. Dans la description qu'il donne de la partie la plus méridionale de l'Indo-Chine, après avoir parlé du

(1) M. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, tome II, p. 479.

(2) Du Halde, ouvrage cité, p. 202.

(3) M. Reinaud, *Relation des voyages faits par les Arabes et les Persans dans l'Inde et à la Chine*, tome II, p. 23.

(4) Quelques voyageurs arabes avaient pénétré en Chine dès le IXe siècle (*voyez* l'ouvrage ci-dessus cité, de M. Reinaud); mais il n'est pas à croire que les relations qu'ils ont écrites aient été connues en Europe.

port de Khankou, situé sur un fleuve « par lequel on remonte « dans la majeure partie du pays du Bahgbough, qui est le roi « de la Chine, » et tracé l'itinéraire de ce port à la ville de Djankou, il ajoute : « Celle-ci est une ville célèbre... on y travaille le verre chinois [1]. » Ce verre chinois ne devait être autre chose que la porcelaine, qui, à cause de sa translucidité, qualité qu'on ne rencontrait dans aucune poterie de l'Europe, devait avoir, jusqu'à un certain point, pour un Européen l'aspect du verre. Plus loin, lorsque Édrisi vient à décrire la partie orientale de la Chine, il dit, en parlant de la ville de Sousa : « On y fabrique le ghazar chinois, sorte de porcelaine dont « rien n'égale la bonté. » Et il ajoute : « Dans les pays que nous « décrivons, il n'y a pas d'arts plus estimés que ceux de potier d'argile et de dessinateur [2]. »

Marco Polo avait aussi fait connaître la belle poterie de la Chine dans la relation de ses voyages, qu'il écrivit dans les dernières années du XIIIe siècle, et qui fut immédiatement répandue dans toute l'Europe. Dans le chapitre CLVII, où il décrit le port de Zantan ou Zaitem et la province où est situé ce port, il dit : « En ceste provence, en une cité qui est « appelé Tinugui, se font escuelle de porcellaine grant et « pitet les plus belles qe l'on peust deviser. Et en une autre « part n'en s'en font se ne en cest cité [3]. »

(1) M. Amédée Jaubert, *Géographie d'Édrisi*, tome I, p. 99.

(2) *Idem.*, tome I, p. 193 et 194.

Le mot arabe, que M. Jaubert a traduit par *porcelaine*, est *fakhkhar* فخار qui ne signifie autre chose que poterie. Il n'est pas douteux que Édrisi n'ait voulu parler de la porcelaine, et le sens de l'auteur est bien rendu ; nous voulons seulement faire remarquer que le mot dont s'est servi Édrisi n'a aucune relation de consonnance avec celui de porcelaine, et que ce nom ne vient pas dès lors de la langue arabe.

(3) Ms. Bibl. roy., n° 7367, publié par la Société de géographie, dans le *Recueil de Voyages et de Mémoires*, tome I, p. 180.

Ce manuscrit, suivant toute apparence, a été écrit à Venise, en 1307, pour Charles de France, comte d'Artois, frère de Philippe le Bel (*voyez Recueil de Voy. et de Mém.* publiés par la Société de géographie, tome IV, p. 409); il serait donc contemporain de Marco Polo. On voit que déjà ce célèbre voyageur donnait à la poterie chinoise le nom de *porcelaine*,

Enfin le père Jordanus, qui fut nommé évêque dans l'Inde par une bulle de Jean XII, en 1330, et qui avait longtemps séjourné dans ce pays, en rapportant ce qu'il avait entendu dire de l'empire de la Chine, *De Magno Tartaro*, avait parlé en ces termes de la porcelaine chinoise : « *Alia non sunt quæ ego sciam in isto imperio digna relatione, nisi vasa pulcherrima, et nobilissima, atque virtuosa et porseleta*[1]. »

La plus belle porcelaine de la Chine se fabrique[2] depuis un grand nombre d'années dans une grosse bourgade de la province de Kiang-si, nommée King-te-tching, à qui il ne manque qu'une enceinte de murailles pour avoir le nom de ville. On n'y comptait pas moins d'un million d'âmes à l'époque où le père Dentrecolles y habitait[3], il y a cent quarante ans. Ce bourg ne paraît pas avoir perdu de son importance. Lorsque les Anglais de l'ambassade de lord Macartney passèrent près de ce lieu, en se rendant de Pekin à Canton (1794), on leur donna l'assurance que trois mille fourneaux pour cuire la porcelaine y étaient allumés à la fois.

On fabrique encore de la porcelaine aux environs de Canton, mais elle est loin de valoir celle de King-te-tching.

La porcelaine chinoise présente beaucoup de variétés dans

et il est à croire que c'est lui qui l'a ainsi nommée. Ce n'est donc pas à la langue portugaise, comme on l'a cru longtemps, que ce nom a été emprunté. Nous avons dit, p. 316, qu'on retrouvait ce nom de *porcelaine* dans les inventaires des princes français du XIVe siècle, appliqué à une matière précieuse taillée en coupes, en vases, ou disposée de manière à former un fond sur lequel se détachent des objets en métal ciselé et émaillé ; il nous semble que cette matière ne devait pas être la coquille qui a aussi reçu le nom de porcelaine, puisque, dans la description qu'en donnent les rédacteurs de ces inventaires, ils la qualifient presque toujours de *pierre*, « *une escuelle d'une pierre appelée pourcelaine,* » ce qu'ils n'auraient certainement pas fait s'ils n'avaient eu sous les yeux qu'un coquillage.

(1) Jordanus, *Mirabilia descripta*, publiés par la Société de géographie, *Rec. de Voy. et de Mém.*, tome IV, p. 59.

(2) Nous avons dit plus haut, p. 317, de quelles matières était composée la porcelaine chinoise.

(3) Du Halde, ouvrage cité, tome I, p. 144, et tome II, p. 177.

sa fabrication ; les procédés que les Chinois ont mis en usage pour varier la décoration de leur belle poterie et lui donner des singularités sont innombrables. Du reste les porcelaines anciennes, surtout celles qui remontent à une époque antérieure au temps où l'on se mit à en fabriquer une grande quantité pour l'exportation en Europe, sont très recherchées, même à la Chine. Elles sont recueillies avec passion par les antiquaires chinois, et sont devenues, dans le commerce, aussi rares à la Chine qu'en Europe. Toutes celles que conserve la collection remontent à une époque de fabrication assez éloignée, et bien qu'elles soient de petite proportion, elle méritent de l'intérêt sous ce rapport. Les trois petits vases n°s 1827 et 1828 sont surtout remarquables par l'inscription qui s'y trouve peinte sur le fond. Elle constate qu'ils ont été faits sous la dynastie des Ming, dans la période Siouen-te, c'est-à-dire de 1426 à 1436 de notre ère. Nous avons eu recours à la science de M. Stanislas Julien, notre savant sinologue, pour obtenir la traduction de cette inscription et de toutes celles qui se rencontrent sur les monuments chinois de notre collection. L'obligeance de nos savants est toujours inépuisable.

Les Japonais fabriquent aussi une très belle porcelaine. Il est fort difficile de déterminer les caractères certains qui peuvent la distinguer de celle de la Chine. On s'accorde généralement à attribuer aux porcelaines du Japon plus de blancheur, un glacé de couverte plus complet, et plus de translucidité. Les peintures qui les ornent reproduisent rarement des figures ; elles ont ordinairement des fleurs pour sujet. Leurs couleurs ont beaucoup d'éclat.

Nous nous en sommes rapporté, pour la classification des porcelaines que possède la collection, à M. Souply, qui a fait une étude très approfondie de toutes les productions de l'industrie chinoise. Ses bons avis sur les autres provenances de cette industrie nous ont été également fort utiles.

Les armes que conserve la collection offrent une grande variété, et serviront à faire connaître le système d'ornementation qui leur est appliqué de préférence par plusieurs des

Art de l'armurier.

peuples de l'Asie. Celles de l'Indo-Chine se font remarquer par de fines ciselures sur or et sur argent; celles de la Malaisie, par des sculptures en ivoire et en bois; l'Inde excelle par ses fines damasquinures, et la Perse par ses émaux.

Un caractère qui est particulier aux armes musulmanes, c'est qu'elles portent presque toujours des inscriptions. Tantôt c'est un verset en l'honneur de Dieu et des saints, tantôt une légende morale ou superstitieuse; souvent on y rencontre le nom du propriétaire et celui de l'armurier. L'usage d'enrichir les armes d'inscriptions remonte aux premiers temps de l'islamisme. Mahomet avait coutume de faire graver sur ses sabres ce passage du Coran : « Le secours vient de Dieu[1]. »

Vernissure.

Les ouvrages de vernissure du Japon et de la Chine sont des productions originales qu'on peut tenter de contrefaire, mais qu'on n'imitera jamais en Europe.

Tous ces jolis objets, auxquels en Europe on a donné le nom de *laques*, sont en bois, et avant de parler du vernis qui les recouvre, il faut rendre hommage à l'adresse des ébénistes japonais et chinois, ainsi qu'à la délicatesse et au bon goût de leurs charmants travaux.

Le vernis dont on enduit ces tasses, ces coffrets, ces meubles si variés dans leurs formes et dans leur ornementation, est une espèce de gomme que les Chinois nomment *tsi*; elle découle de certains arbres qui ressemblent assez au frêne de nos climats. On en obtient l'extraction pendant l'été seulement, lorsque ces arbres ont atteint sept ou huit ans; ils ont alors environ quinze pieds d'élévation. Pour y parvenir, on fait le soir plusieurs incisions à l'écorce de l'arbre autour du tronc, sans entamer le bois, puis on insère dans chaque incision une coquille qui s'y soutient sans autre appui. Le lendemain matin, on va recueillir ce qui a coulé dans les coquilles[2]. Le vernis est alors placé à l'air dans de grands vaisseaux de bois, à fond plat et peu profonds, et agité avec une large spatule, pour que l'eau qui pourrait s'y trouver puisse s'évaporer.

(1) M. REINAUD, *Monuments arabes*, etc., tome II, p. 298.
(2) DU HALDE, ouvrage cité, tome II, p. 174.

Ensuite il est versé sur des feuilles de coton cardé, enveloppé dans ces feuilles, et enfin renfermé dans un morceau de toile. Dans cette double enveloppe, il est soumis à une presse sous l'action de laquelle il s'écoule à travers les deux tissus. Ces derniers détails sur la préparation du vernis, qui ne se trouvent ni dans l'ouvrage du père du Halde, ni dans les mémoires des missionnaires, nous ont été fournis par les dessins d'un album du cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Paris (O-e, 39.c), qui sont accompagnés de notes explicatives. Il résulte également de ces notes que l'huile siccative de thé et l'arsenic entrent dans la préparation du vernis.

Le vernis s'emploie de deux manières : la première, qui est la plus simple, consiste dans son application immédiate sur le bois. Après qu'il a été bien poli par différents moyens et enduit d'une espèce d'huile que les Chinois nomment *tong-yeou*, on le recouvre, lorsque cette huile est bien sèche, de plusieurs couches de vernis, qui ne sont posées, bien entendu, que successivement, jusqu'à ce que le vernis devienne si éclatant qu'il ressemble à une glace de miroir. Quand l'ouvrage est sec, on y peint, en or ou en argent, des sujets, des oiseaux ou des fleurs, et l'on passe enfin sur la peinture une légère couche de vernis, qui lui donne de l'éclat et la conserve. L'autre manière demande plus de préparation. Elle consiste à enduire d'abord le bois d'une espèce de mastic composé de papier de filasse et de chaux, qui forme le fond sur lequel est appliqué le *tong-yeou* et ensuite le vernis[1]. C'est avec ce mastic que se font ces dessins d'un léger relief, qu'on rencontre souvent sur les laques.

Les laques du Japon sont bien supérieurs à ceux de la Chine. Au commencement du XVIIIe siècle, lorsque les laques étaient très recherchés en Europe, leur importation à la Chine formait une des principales branches du commerce de ce pays avec le Japon. Les Chinois portaient ensuite ces laques à Manille et à Batavia, d'où ils étaient envoyés en Europe[2].

Le plus beau vernis de la Chine est tiré des provinces de Kiang-si et de Ssé-tchouen ; c'est à Nanking que se trouvent

(1) Du Halde, tome II, p. 176. (2) *Idem*, p. 171.

les meilleures fabriques chinoises. On fait aussi des laques au Tongking[1].

Meubles et objets usuels.

De tous les meubles et objets usuels que conserve notre collection, les vases de métal sont les plus intéressants sous le rapport de l'art.

Bronzes chinois.

L'art de fondre le bronze et d'en former des vases remonte, en Chine, à la plus haute antiquité. Les historiens chinois disent que Yu, qui fut associé au trône par Chun, plus de 2200 ans avant l'ère chrétienne, fit fondre neuf grands vases d'airain, sur chacun desquels il fit graver la carte et la description de l'une des neuf provinces de l'empire.

Depuis un très grand nombre d'années, les vases de bronze anciens sont recueillis et conservés à la Chine dans les musées et les collections particulières, et la science archéologique, qui est très cultivée dans ce pays, a principalement dirigé ses études vers la connaissance des vases antiques[2]. L'empereur Kien-loung, qui régna de 1736 à 1796, a fait publier en 42 volumes in-folio la gravure et la description des vases antiques déposés au musée impérial. Cette description est accompagnée d'une critique approfondie, qui fait remonter la fabrication de ces vases jusqu'aux premiers temps de la dynastie des Chang (1766 ans avant notre ère), et cette appréciation est souvent basée sur le contenu des inscriptions qui s'y trouvent gravées. Un exemplaire de ce magnifique ouvrage existe à la Bibliothèque royale de Paris.

Parmi les vases de bronze de notre collection, celui qui est catalogué sous le n° 1978 présente un grand intérêt. Il porte une inscription qui constate qu'il a été fabriqué sous la dynastie des Ming, dans la période Siouen-te, qui correspond aux années 1426 à 1436 de l'ère chrétienne. Or, durant cette période, sous le règne de l'empereur Siouan-tsoung, le feu prit au palais impérial et dura pendant plusieurs jours. La violence de l'incendie fut si grande qu'une quantité prodigieuse d'or, d'argent et d'airain fut fondue par les flammes, et

(1) Du Halde, tome II, p. 173.
(2) M. Pauthier, ouvrage cité, p. 50 et 201.

tous ces métaux furent mêlés ensemble. Les annales chinoises ajoutent qu'on fabriqua avec le métal qui était provenu de cet alliage un grand nombre de vases. Ces vases sont très estimés à la Chine et d'un grand prix [1]. Ne peut-on pas supposer, sans trop de témérité, que le vase n° 1978 de notre collection a été fabriqué avec cet alliage précieux : la finesse de la fonte et la belle couleur du métal semblent en fournir une indication, que vient confirmer l'inscription et la date qui s'y trouvent empreintes.

Les vases n°s 1973, 1974 et 1976 paraissent provenir de la même origine.

Parmi les objets meubles de l'Orient, il n'en est pas qui présentent plus d'intérêt que ceux qui nous viennent des Arabes du moyen âge qui cultivèrent avec succès les lettres, les sciences et les arts. Deux raisons motivent cet intérêt. La première résulte de l'utilité qu'il y a de rechércher les analogies qui peuvent exister entre les productions artistiques des Arabes, sous le double rapport des procédés de fabrication et de l'ornementation, et celles des peuples européens, afin de s'assurer si réellement les œuvres des artistes arabes ont exercé une influence quelconque sur la direction que prit l'art en Europe, soit au XIe siècle, au moment de sa transformation, soit plus tard, à la fin du XIIe, à l'époque de l'adoption du style ogival. La seconde dérive de la beauté même de ces ouvrages. Vases arabes.

Les monuments de l'architecture arabe ont déjà, depuis longtemps, fixé l'attention des savants ; mais ce n'est que depuis peu d'années qu'on s'est attaché à l'étude des productions des arts industriels. Les monuments en sont extrêmement rares ; il fallait d'abord les rechercher, puis en expliquer les inscriptions, afin d'y découvrir, s'il était possible, le lieu et l'époque de leur fabrication. Bien peu de personnes pouvaient se livrer à cette étude, qui exige une connaissance approfondie des langues asiatiques.

Déjà cependant des matériaux ont été préparés, des monu-

(1) Du Halde, ouvrage cité, tome I, p. 512.

ments ont été décrits ; et si la rareté de ceux qui subsistent ne permet pas encore de se former une opinion bien arrêtée sur les questions intéressantes que leur examen soulève, les recherches de quelques savants ont fourni la date de pièces qui sont conservées dans les musées et dans les collections, et donné connaissance de fabriques dont nous possédons de très beaux produits.

Ainsi notre savant orientaliste, M. Reinaud, dans son excellent ouvrage sur la collection de M. le duc de Blacas, a fait connaître un grand nombre de pierres gravées, d'armes, de vases et d'autres objets dus à l'industrie des Arabes ; il a expliqué les inscriptions qui s'y trouvent reproduites, et a joint à ces documents, déjà si intéressants par eux-mêmes, des renseignements précieux sur l'histoire, la religion, les usages et les habitudes de la vie privée des Musulmans. Par là il a mis les archéologues, dont les recherches ont spécialement pour objet la question d'art qui se rattache à ces productions, à même de les étudier avec fruit et d'établir des points de comparaison. M. Adrien de Longpérier s'est aussi occupé de l'étude des productions de l'industrie artistique des Arabes, et dans plusieurs articles insérés dans la *Revue archéologique* il a décrit avec soin la belle coupe trouvée à Fano, que possède le cabinet des médailles de la Bibliothèque de Paris, et plusieurs autres monuments dont il a expliqué les inscriptions[1]. Abordant même la question de savoir si au moyen âge les artistes de l'Occident ont fait des emprunts à l'ornementation mise en pratique par les Arabes, il a établi, par un certain nombre de monuments, que des caractères de l'écriture arabe, plus ou moins défigurés, avaient été employés comme motifs de décoration par des artistes chrétiens[2].

Nous ne nous occuperons ici que des ouvrages de métal, afin de chercher à établir l'âge et la provenance des vases que possède notre collection, sous les n°s 2005 et 2006.

Les vases arabes sont ordinairement en laiton ou en métal

(1) *Revue archéologique,* tome I, p. 538 ; tome III, p. 339.

(2) *Ibidem,* tome II, p. 695 ; tome III, p. 408.

d'alliage, composé de cuivre et d'étain. Ils sont enrichis d'ornements ciselés ou estampés et rehaussés d'entrelacs, d'arabesques et même de sujets rendus par une fine damasquinure d'argent. On rencontre aussi un assez grand nombre de miroirs exécutés avec ce métal d'alliage et dont le revers a reçu le même genre d'ornementation.

Parmi les plus belles et les plus curieuses productions de cette industrie, on doit citer plusieurs pièces de la collection de M. le duc de Blacas, la jolie coupe de la Bibliothèque royale de Paris, et surtout le magnifique vase connu sous le nom de vase du château de Vincennes, que conserve le musée du Louvre, et qui a été rapporté d'Orient par saint Louis, si l'on doit en croire la tradition.

Le travail de damasquinure dont sont enrichis les objets de métal dus à l'industrie arabe est exécuté par deux procédés différents : tantôt le métal a été légèrement champlevé dans la forme extérieure de la figure que l'artiste voulait rendre; une mince feuille d'argent a été appliquée sur la partie champlevée et a été fixée par la pression et souvent même par le rabat du métal du fond sur son contour; les détails intérieurs des dessins ont ensuite été rendus sur l'argent par la ciselure. Tantôt les ornements, laissés en saillie par un travail de la ciselure et l'abaissement du fond, ont été piqués avec un poinçon sur leur surface; l'argent a été ensuite fixé sur les ornements en relief par une forte pression, qui, en le faisant pénétrer dans les petits trous pratiqués, l'a solidement attaché au métal du fond.

Le premier des deux procédés, que nous avons déjà fait connaître comme ayant été adopté par les artistes damasquineurs de l'Europe, a été employé dans l'exécution du grand vase du Louvre; le second, sur la coupe de la Bibliothèque royale. Ce dernier procédé ne paraît pas avoir été mis en usage en Occident : nous avons dit plus haut comment les artistes italiens exécutaient les damasquines en relief[1].

Les études faites jusqu'à ce jour sur les monuments sub-

(1) *Voyez* p. 199.

sistants de cette brillante industrie arabe ne paraissent laisser aucun doute sur le lieu et l'époque de leur fabrication.

Ainsi, parmi les monuments de la collection de M. le duc de Blacas, M. Reinaud a signalé un très beau vase enrichi d'ornements et de sujets très curieux, portant une inscription qui nous apprend qu'il a été fabriqué à Moussoul, en Mésopotamie, par Schogia, fils de Hanfar, l'an 629 de l'hégire (1232 de J.-C)[1]. Sur un miroir talismanique de la même collection, le savant orientaliste[2] a lu une inscription en l'honneur du sultan Aboulfadl Ortok-Schah, fils de Khéder, prince de la maison des Ortokides, qui régnait sur la ville de Hisn-Kaifa vers la fin du XIIIe siècle. Enfin, dans ses nombreuses excursions scientifiques en dehors de cette collection, il nous fait connaître une inscription ainsi conçue qui existe sur le beau vase de la collection du Louvre : « Fait par Mohammed, fils de Zin-Eddin, à qui Dieu fasse miséricorde[3]. »

M. de Longpérier, dans la monographie qu'il a donnée de la coupe de la Bibliothèque royale, a de son côté établi que ce vase, qui a d'ailleurs une grande analogie avec celui de M. le duc de Blacas, avait dû être fait en Mésopotamie dans la première moitié du XIIIe siècle pour le prince Malek-el-Aschraf qui régnait sur la ville de Miafarkin, de 1215 à 1220, et dont le nom se trouve inscrit sur la coupe, ou pour un prince du même nom, son neveu, qui mourut en 1259[4]. M. de Longpérier a également décrit un miroir rapporté d'Alexandrie, dont les inscriptions et l'ornementation dénotent le XIIIe siècle[5].

Le nom de la ville de Moussoul, qui se lit sur le vase de M. de Blacas, avait déjà fait connaître cette ville comme un des centres de la fabrication des ustensiles en métal damasquiné; un document, dont la découverte est encore due aux investigations de M. Reinaud, vient confirmer cette première indication. Dans un ouvrage de Ibn-Sayd (†1273), géographe

(1) M. Reinaud, *Monuments arabes*, etc., tome II, p. 423.
(2) *Idem*, tome II, p. 404. (3) *Idem*, p. 423.
(4) *Annales archéologiques*, tome I, p. 538.
(5) *Ibidem*, tome III, p. 338.

arabe[1], on lit un passage dont M. Reinaud a bien voulu nous donner la traduction, et qui est ainsi conçu: « Les habitants « de Moussoul montrent une habileté extrême dans différents « arts, surtout dans la fabrication des vases de cuivre qui « servent à table. Ils portent ces vases au dehors, et les « princes en font usage. »

Il résulte évidemment de l'ensemble de ces documents que des ustensiles de métal damasquiné étaient fabriqués aux XII[e] et XIII[e] siècles dans les villes industrieuses de l'Al-Djeziréh (la Mésopotamie) et surtout à Moussoul. La perfection du travail doit faire supposer que ce genre d'industrie s'exerçait depuis longtemps dans ces contrées.

C'est ainsi que se trouvent confirmés, par les écrits émanés des auteurs arabes et par les monuments eux-mêmes, les éloges que le moine Théophile donnait, au XII[e] siècle, aux Arabes pour leur habileté dans l'art de travailler les métaux et de les décorer[2].

La variété des gracieux dessins d'arabesques dont sont enrichis les deux vases de notre collection, la richesse de leur ciselure, la beauté de leur damasquinure les rendent dignes de ces excellents ouvriers, et c'est à eux qu'il faut en reporter la fabrication. L'un de ces vases, n° 2006, mérite une attention particulière. Sur l'épaisseur du métal, à la gorge, se trouve une inscription arabe, faisant connaître qu'il a été exécuté par Zyn-Eddin. Cet artiste serait-il le père de Mohammed qui a signé le vase de Vincennes, en se qualifiant de fils de Zyn-Eddin? Cette inscription, rendue par une damasquinure d'argent sur relief, est divisée en quatre versets également espacés. L'intervalle qui existe entre chacun de ces versets est rempli par un enroulement de ces fleurons délicats à trois pétales écartés, qu'on rencontre fréquemment dans l'ornementation romane et quelquefois même dans celle du XIII[e] siècle. On retrouvera ces fleurons sur plusieurs des monuments de la collection, et notamment sur un coffret en émail de

(1) Ms. Bibl. royale, suppl. arabe, n° 1503, f° 73, v°.

(2) THEOPHILI *Divers. art. schedula*, in præf.

Limoges du XIe siècle, n° 662, sur un bassin, n° 672, et sur une navette, n° 674, du XIIe. On peut donc constater par ce rapprochement un emprunt fait à l'ornementation orientale par nos artistes de l'Occident à l'époque de la rénovation de l'art.

Notre vase présente encore une particularité : c'est qu'au milieu du couvercle se trouve, entouré d'arabesques, un écu coupé, à une aigle dans le chef. Cette armoirie, qui appartient évidemment à une famille européenne, démontre que ce vase, fabriqué en Asie, a été fait pour l'Europe et probablement sur la demande d'un prince ou d'un noble seigneur de l'Occident. Cette particularité vient confirmer le récit du géographe Ibn-Sayd, qui, dans son ouvrage, nous a appris que les vases de métal de Moussoul étaient exportés pour l'usage des princes.

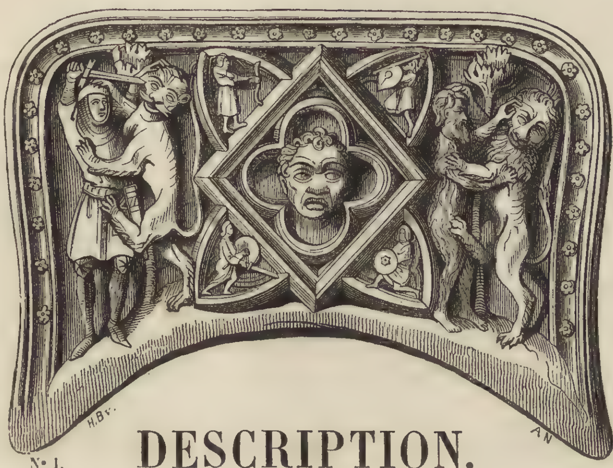
Il est temps d'arriver à la description des monuments de la collection.



N° 1974.

DESCRIPTION

DES MONUMENTS


N° 1.

DESCRIPTION.

PREMIÈRE PARTIE.

MONUMENTS EUROPÉENS.

SCULPTURE.

§ I. SCULPTURE EN BOIS.

N° 1 — Haut relief. = Le milieu est occupé par un quatre-feuilles inscrit dans un losange, dont chaque face est surmontée d'une pointe d'ogive. Le quatre-feuilles renferme une tête de race éthiopienne ; les pointes d'ogive, des figures de fantassins, toutes d'un caractère différent, dans l'attitude du combat. Des scènes assez singulières sont sculptées de chaque côté du losange : à gauche, un homme velu aux prises avec un lion ; à droite, un chevalier combattant une lionne. Ce guerrier est revêtu du haubert complet et du pantalon de mailles à pieds, avec genouillères. Un casque arrondi en forme de demi-œuf, sans nasal, recouvre la *capeline* de mailles relevée sur sa tête ; par-dessus le haubert il porte une cotte d'armes à courtes manches, qui lui descend jusqu'aux genoux. La ceinture militaire

est bouclée au-dessus de sa cuisse gauche, et soutient le fourreau du braquemart dont sa main est armée.

Ce système d'armure a été en usage depuis le milieu du XIe siècle jusqu'au commencement du XIVe avec de légères modifications. Au temps de saint Louis, le haubert de mailles couvrait les membres supérieurs et inférieurs jusqu'aux extrémités. A peu près à la même époque, on commença à appliquer sur la cotte de mailles, aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, des pièces de fer plat, particulièrement aux coudes et aux genoux ; enfin l'usage du pantalon de mailles avait cessé avec les dernières années du XIIIe siècle[1]. On retrouve donc, dans le personnage armé qui combat la lionne, une représentation exacte d'un chevalier de l'époque de saint Louis.

Les sujets représentés de chaque côté du losange ont été particulièrement affectionnés au moyen âge. Le lion, dans la croyance populaire de ce temps, était une des formes particulières attribuées au démon, forme sous laquelle le vulgaire s'imaginait qu'il se rendait parfois visible; aussi les artistes reproduisaient-ils souvent cette lutte de l'homme avec le lion. Le moine Théophile, dans son *Traité des arts*, recommande l'emploi de ce sujet sur les vases d'or et d'argent que les orfèvres devaient exécuter au repoussé[2]. Quant à l'homme velu, c'est une création contemporaine de la chevalerie. Une fois les paladins errants inventés, il leur a fallu des adversaires au-dessus des données communes de l'humanité. M. A. de Longpérier, dans une notice sur les figures velues[3], a signalé une foule de monuments du moyen âge, où des hommes velus sont représentés. Cette villosité, symbole de la force, apparaît au XIIIe siècle, et l'on retrouve ce genre de représentation jusqu'au commencement du XVIe. Les enchanteurs étaient ordinairement figurés par un sauvage velu. Nous pensons que l'intention du sculpteur de notre bas-relief n'a pas été de représenter un personnage de cette nature. L'homme velu aux prises avec un

(1) M. ALLOU, *Études sur les armes du moyen âge. Mém. de la société des antiq. de France*, tome X, et tome IV, nouvelle série.

(2) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. III, c. LXXVII.

(3) *Revue archéologique*, tome II, p. 500.

lion, et l'homme armé qui combat une lionne, ne sont-ils pas mis en regard l'un de l'autre pour symboliser cette pensée, que l'homme doit résister au démon avec les seules forces qu'il a reçues de Dieu, de même qu'il doit combattre avec les armes temporelles les ennemis de la chrétienté sur la terre? Ce double emblème convenait à la décoration du harnois de guerre d'un compagnon de saint Louis.

Ce bas-relief formait la partie extérieure d'un dossier de selle de cheval; nous en donnons la gravure en tête de ce chapitre. — H. 13 cent., L. 25.

2 — Croix byzantine. = Elle est sculptée et découpée à jour, dans une pièce de bois de 24 millimètres d'épaisseur et portée sur une tige annelée, prise dans le même morceau.

La hampe[1], sans l'ornement qui la surmonte, a 19 centimètres de haut et 42 millimètres de large; la longueur de la traverse est de 12 centimètres; les croisillons ont 46 millimètres de haut. Les deux faces de la croix sont divisées chacune en six compartiments, présentant autant de bas-reliefs, un sur le sommet de la hampe, trois sur la traverse et deux au-dessous sur le pied de la hampe. Chaque tableau est surmonté d'une bandelette déroulée, sur laquelle est gravée en relief une inscription grecque qui en explique le sujet. Le sommet de la hampe et les croisillons sont terminés par un fleuron d'une grande élégance, dont le centre renferme un médaillon qui contient un buste en relief. Un fleuron semblable garnit chacun des angles formés par la jonction du sommet de la hampe et des croisillons. Le pied de la hampe, d'une longueur double du sommet, est accompagné de chaque côté d'un ornement contourné, espèce de branche feuillée, où sont sculptés seize médaillons qui contiennent des bustes de saints.

Indépendamment de l'intérêt qu'il présente sous le rapport de l'art, le monument que nous décrivons peut fournir des documents précieux à la paléographie grecque et à l'iconographie

(1) La croix se compose de deux parties, la hampe et la traverse. On distingue dans la hampe le sommet et le pied. Les deux parties latérales de la traverse sont nommées croisillons. (M. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu.* Paris, 1843.)

byzantine ; nous avons donc pensé qu'il serait utile de donner un *fac-simile* des inscriptions qui s'y trouvent gravées, et de présenter une description de ses douze bas-reliefs.

Les inscriptions ont été déchiffrées par M. Hase, qui en a rétabli le texte, souvent incorrect et incomplet. Le savant helléniste a pensé, à l'inspection des caractères, que la confection du monument devait remonter au XIVe siècle, et qu'on ne pouvait absolument lui assigner une date qui ne soit antérieure au XVe.

Pour ce qui est de la description des sujets, ce n'est pas une chose peu curieuse que de l'avoir trouvée toute faite dans le manuscrit byzantin Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Guide de la Peinture,* que M. Didron a découvert en 1839 dans tous les ateliers des peintres du mont Athos, et qui est encore aujourd'hui, comme il était au XIIe siècle, le manuel et la loi de tout artiste de l'école orientale[1].

Nous avons imprimé entre guillemets tout ce que nous avons copié textuellement dans le *Guide de la Peinture*, et l'on pourra se convaincre que, si l'artiste qui a sculpté notre monument n'a pas toujours pu comprendre dans ses cadres, en raison de leur peu d'étendue (30 à 35 millimètres sur 25), tout ce qu'indique le manuel, il n'en a cependant rien omis d'important, et qu'il a su se renfermer rigoureusement, souvent même à l'égard de détails minutieux, dans les règles invariables que ce curieux code, reflet des traditions du passé, a tracées aux artistes grecs chargés d'historier les monuments religieux.

Nous allons suivre, dans la description des bas-reliefs, l'ordre dans lequel ils sont placés, en commençant par celui qui couvre le sommet de la hampe. Ces bas-reliefs ont pour sujets les grandes fêtes de l'église grecque.

PREMIÈRE FACE DE LA CROIX.

Sur le sommet de la hampe :

+ΟΕΥΑΓΓΕΛΙC

Ὁ εὐαγγελισ[μός. — L'annonciation.

(1) *Voyez* à l'Introduction, p. 31.

« Maisons. La Vierge » assise, « la tête un peu inclinée. « Dans la main gauche elle tient un fuseau... Saint Michel « est devant elle ; il la salue de la main droite et tient » une branche de palmier fleurie « de la main gauche. » Le *Guide* dit : une lance, c'est-à-dire un bâton de lance. « Au-dessus « de la maison, le ciel. Le Saint-Esprit en sort sur un rayon « qui se dirige vers la tête de la Vierge. »

Sur le milieu de la traverse :

+HΓЄNHCICXXY

Ἡ γέννησις τοῦ Χ[ριστο]ῦ. — La nativité du Christ.

« Une grotte. Au dedans, du côté droit, la mère de Dieu à « genoux ; elle pose dans la crèche le Christ, petit enfant em- « maillotté... Derrière la crèche, un bœuf et un âne regardent « le Christ... Hors de la grotte, des brebis et des bergers ; « l'un d'eux joue de la flûte... D'un autre côté, les mages, à « cheval, se montrent l'étoile... Au-dessus de la grotte, une « foule d'anges dans les nuages... Un grand rayon de lumière « descend jusque sur la tête du Christ. »

Là s'arrête le *Guide;* mais notre artiste n'a pas trouvé son cadre de 37 millimètres carrés suffisamment rempli, et en vertu d'une légende recueillie par Siméon le Métaphraste, il place en avant de la grotte deux sages-femmes qui lavent l'enfant Jésus dans un bain. Saint Joseph, qui n'avait pu trouver place dans la grotte, comme le voulait le *Guide*, est assis à côté des sages-femmes, et cause avec un vieux berger.

Sur le croisillon gauche :

+HYΠAΠANT

Ἡ ὑπαπαντ[ή]. — La purification.

« Un temple et une coupole... Saint Symon le Théodochos « bénit le Christ, petit enfant, » que porte la Vierge. Le *Guide* dit : « prend le petit enfant et le bénit. Derrière « elle, saint Joseph portant deux colombes dans sa robe. » Derrière Symon, « la prophétesse Anna. »

Sur le croisillon droit :

+ΗΒΑΠΤΙϹΙϹ

Ἡ βάπτισις. — Le baptême.

« Le Christ debout, nu, au milieu du Jourdain. Le Précur-« seur sur le bord du fleuve, à la droite du Christ ; sa main « droite est sur la tête du Christ, et il étend la gauche vers le « ciel.

« Au-dessus, le ciel, d'où sort l'Esprit saint sur un rayon « qui descend vers la tête du Christ. Sur la gauche, des an-« ges debout, » tiennent des vêtements. Le *Guide* dit : « Au « bas des vêtements. »

Sur le pied de la hampe, au-dessous de la traverse :

+ΗΜΕΤΑΜωΡΦΟϹΙϹ

Ἡ μεταμόρφωσις. — La transfiguration.

« Une montagne avec trois cimes. Sur celle du milieu, le « Christ debout ; il bénit. Tout autour une lumière avec des « rayons. Sur la cime de droite, Moïse tenant les tables de la « loi. Sur la cime de gauche, le prophète Élie. Au-dessous « du Christ, Pierre, Jacques et Jean couchés à plat ventre. »

Sur le bas du pied de la hampe :

+ΗΕΓΕΡϹΙϹΤΛΑΖΑΡΟΥ

Ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. — La résurrection de Lazare.

Au fond, « l'enceinte d'une ville... » En avant, le tombeau; « la pierre qui le recouvrait est enlevée par un homme. La-« zare est debout au milieu du tombeau ; un autre homme le « débarrasse de son linceul. Le Christ le bénit... Derrière « lui, les apôtres. Marthe et Marie se prosternent aux pieds « de Jésus pour l'adorer. »

SECONDE FACE DE LA CROIX.

Le sculpteur aurait dû placer au sommet les Rameaux, dont la fête suit celle de la résurrection de Lazare. Il y a placé l'ascension, et au-dessous, au centre de la traverse,

le crucifiement. C'est encore pour se conformer aux règles du *Guide*, qui dit : « Ayez toujours attention de mettre le cruci-« fiement au milieu des fêtes représentées[1]. »

Nous allons suivre dans nos descriptions l'ordre que nous avons adopté, en commençant par le bas-relief qui est au sommet de la hampe.

+HANAΛΙΨΙC

Ἡ ἀνάληψις. — L'ascension.

« Une montagne avec des oliviers; en haut, les apôtres, « les regards au ciel. Au milieu d'eux, la mère de Dieu; à ses « côtés, deux anges montrent aux apôtres le Christ qui s'é-« lève. Au-dessus d'eux, le Christ » assis sur l'arc-en-ciel, dans une auréole soutenue par deux anges. Le *Guide* dit : « Assis sur des nuages, s'avance vers le ciel où il est reçu par « une multitude d'anges. »

Au centre de la traverse :

+HCAPWCICXY[2]

Ἡ σταύρωσις Χ[ριστο]ῦ. — Le crucifiement du Christ.

La scène du crucifiement présentait trop de détails pour que notre artiste pût les rendre tous : il s'est borné à montrer « Le Christ en croix; de chaque côté de lui les deux larrons « crucifiés; » la Vierge et les saintes femmes sont à sa droite; à sa gauche, saint Jean et des soldats; la Madeleine embrasse le pied de la croix. L'artiste cependant n'a pas oublié certains détails minutieux que prescrit le *Guide :* le bon larron, celui qui est à droite, a « la barbe arrondie; » celui qui est à gauche est « imberbe. Saint Longin, le centurion, regarde le Christ; « il élève la main et bénit Dieu. Au bas de la croix, une petite « grotte où est le crâne d'Adam. »

Sur le croisillon gauche :

+HANACACIC

Ἡ ἀνάστασις. — La résurrection.

(1) *Manuel d'Iconographie chrétienne*, p. 467.

(2) Une cassure du bois a séparé l'α du ρ, dont la jonction par le bas formait une bifurcation qui exprimait l'υ.

Sous ce titre, qui semblerait annoncer la sortie de Jésus du tombeau, l'artiste a réellement représenté la descente du Christ dans l'enfer, en se conformant aux prescriptions du *Guide :* « Les portes de l'enfer sont renversées ; le Christ les « foule aux pieds. Le Sauveur prend Adam de la main droite « et Ève de la main gauche... David est près de lui, ainsi que « d'autres rois justes avec des couronnes et des nimbes... » En arrière, « une foule de personnages. Tout autour, une lu- « mière éclatante ; » une tête d'ange ailé dans le haut. Le *Guide* dit : « Une foule d'anges ; » mais l'espace manquait à notre sculpteur.

Sur le croisillon droit :

+HKOIMHCICT

Ἡ κοίμησις τ[ῆς]. — La mort de la [Vierge].

« Maison. Au milieu, la Vierge, morte, couchée sur un lit, « les mains croisées sur la poitrine. De grands flambeaux et « des cierges allumés. Devant le lit, un Hébreu, dont les « mains coupées sont attachées au lit, et, près de lui, un ange « avec une épée nue. » Au premier plan, « saint Pierre avec « un encensoir; tout autour, les autres apôtres et les saints « évêques... Au-dessus, le Christ, tenant dans ses bras « l'âme de la Vierge, » sous la figure d'un enfant emmaillotté ; « deux anges sont à ses côtés. »

Sur la hampe, au-dessous de la traverse :

+HΠENTHKOϚH

Ἡ πεντηκοστή. — La Pentecôte.

« Une maison. Les douze apôtres assis en cercle. Au-des- « sous d'eux un homme âgé, » assis dans une cathédra, » tient « à deux mains devant lui une nappe dans laquelle il y a douze « cartels roulés. » Ce vieillard couronné, portant le costume des empereurs byzantins, est la personnification du Monde. Dans le haut du tableau, un disque dont les rayons se dirigent vers les apôtres.

Sur le bas du pied de la hampe :

+HBAIΦWPOC+

῾Η βαϊφόρος[ἑορτή]. — La fête des rameaux.

« L'enceinte d'une ville. Au dehors, une montagne. Le « Christ, assis sur un âne, donne sa bénédiction. Derrière lui, « les apôtres ; devant, un arbre... Des enfants coupent des « branches de cet arbre et les jettent à terre... En bas, près de « l'âne, d'autres enfants : les uns portent des branches, d'au- « tres étendent des vêtements... Hors des portes de la ville, « des Juifs, hommes et femmes. »

Le fleuron qui surmonte le sommet de la croix renferme dans une auréole circulaire, d'un côté, Jésus ailé, bénissant de la main droite, et tenant de la gauche le livre des Évangiles. Le *Guide* dit que le Christ, ainsi représenté, doit être désigné par le nom de « l'Ange de la grande volonté[1] ; » de l'autre côté, « la Vierge avec l'enfant Jésus » devant elle, « et les bras étendus d'un côté et de l'autre[2]. »

Les autres fleurons renferment des bustes de saints, parmi lesquels on voit celui de saint Constantin, le premier empereur chrétien, et celui de sainte Hélène, sa mère. Ce monument si curieux est probablement l'ouvrage d'un moine du mont Athos.

3 — Retable à volets, sculpté en bas-relief. = Il est divisé en sept arcades en anse de panier, qui renferment chacune une figure. Dans l'arcade du milieu, qui est en surélévation, la Vierge couronnée, tenant dans ses bras son divin fils, est placée au centre d'une auréole flamboyante ; à ses côtés sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe. Dans le volet droit, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'évangéliste ; dans le volet gauche, saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules et saint Sébastien.

Au-dessous de l'arcade du milieu, Jésus couronné d'épines est présenté au peuple par la Vierge et par saint Jean. Ce bas-relief carré vient poser sur un socle qui élève le retable au-dessus du sol.

(1) *Manuel d'Iconograph. chrét.*, p. 429. (2) *Ibidem*, p. 428.

Aux extrémités supérieures et inférieures de chaque volet se trouvent des parties carrées, servant à recouvrir, lorsqu'on ferme le retable, la partie en exhaussement de l'arcade du milieu et le bas-relief qui est au-dessous ; dans ces parties sont des figures sculptées à mi-corps : en haut, deux hommes barbus tenant des phylactères; en bas, saint Pierre et saint Paul.

Travail allemand du XVe siècle. — H. 1 m. 3 cent., L. 1 m. 60 cent.

4 — Statue en bois de chêne. = Sainte Marie Madeleine. Elle est vêtue d'une robe serrée à la taille et lacée sur la poitrine, dont la jupe est très large. Un manteau tombe de ses épaules jusqu'à terre. La tête est couverte d'une espèce d'*escoffion*, coiffure très en vogue du temps de Charles VI. Ses cheveux nattés sont passés par-dessus cette coiffure et retombent en avant. Elle tient à la main un vase de parfums.

Cette statue présente un beau spécimen de la sculpture religieuse au XVe siècle. — H. 1 mètre.

5 — Haut relief. = Le crucifiement. Jésus est attaché à la croix entre les deux larrons. Sur le premier plan, à la droite du Christ, la Vierge évanouie est couchée à terre, les saintes femmes et saint Jean s'empressent auprès d'elle; à gauche, des soldats se battent. Dans le fond, le centurion à cheval est entouré de soldats. Le bourreau, au haut d'une échelle, s'apprête à rompre les membres du mauvais larron. Les figures du Christ, du bon larron et de quelques soldats se détachent entièrement du fond.

Cet ouvrage, de la fin du XVe siècle, est attribué à Michel Wohlgemuth. — H. 28 cent., L. 23.

6 — Figurine. = Un chevalier armé de pied en cap. Il porte l'armure en usage du temps de Louis XI. Cette pièce paraît provenir d'un ancien jeu d'échecs. — H. 7 cent.

7 — Bas-relief peint et rehaussé d'or. = Groupe de trois vieillards. Ils sont vêtus de riches costumes ; l'un d'eux porte l'ample *gonne* déceinte et est coiffé du chaperon. — H. 39 cent., L. 29.

8 — Statuette coloriée. = Sainte Barbe. Elle est vêtue d'une longue robe rouge, recouverte d'un manteau en étoffe d'or. — H. 36 cent.

9 — Statuette coloriée. = Sainte Gudule. Elle porte un costume à peu près semblable à celui de sainte Barbe, et tient une lanterne à la main ; un petit diable nu en éteint la lumière avec un soufflet. Cette statuette, qui fait pendant à celle de sainte Barbe, repose sur un socle, où l'on peut lire le nom *Brucsch*, qui est probablement celui du sculpteur. — H. 37 cent.

10 — Statuette coloriée. = Une sainte. Elle porte aussi une robe rouge, avec un manteau en étoffe d'or, et tient un livre ouvert. Le socle porte le nom de *Brucsch*. — H. 30 cent.

11 — Tête de quenouille. = Elle est formée d'une tige cylindrique surmontée d'une main fermée ; sa surface, divisée en trois compartiments par deux ceintures de feuillage, offre des sujets sculptés dans l'intérieur de la masse. Les figures, traitées avec une grande délicatesse, portent le costume du commencement du règne de Louis XII. — H. 25 cent., D. 5.

12 — Figurine coloriée et dorée. = Melchior, l'un des rois mages ; il tient un vase de parfums. — H. 9 cent.

13 — Diptyque sculpté en bas-relief. = Au feuillet droit, l'adoration des mages ; au feuillet gauche, la crucifixion.

Travail allemand de la fin du xvᵉ siècle. — H. 15 cent., L. 15.

14 — Quatre consoles. = Elles sont ornées de figures sculptées en haut relief : un ange portant un écusson aux armes de France ; un ange tenant un écu aux trois hermines ; un saint avec un livre dans les mains ; un ange tenant un phylactère. — H. 14 cent.

15 — Gros grain de chapelet de forme sphérique. = Il s'ouvre à charnière en deux parties, et présente dans l'intérieur deux médaillons sculptés en haut relief. Dans l'un, Jésus assis, entouré d'une auréole rayonnante, bénit de la main droite, et tient de la gauche le globe surmonté de la croix ; dans l'autre, saint Jean écrivant son évangile.

La surface extérieure est couverte d'ornements réguliers dans le style ogival de la fin du xvᵉ siècle. — D. 34 mill.

16 — Trois panneaux divisés en quatre compartiments, sculptés en bas-relief. = Sous quatre arcades en accolade,

soutenues par des colonnes carrées, sont représentés les sujets suivants : Hercule combattant le lion de Némée, Hercule étouffant Antée, et deux joueurs d'instruments portant le costume de la fin du xve siècle. Ces panneaux sont encadrés par deux pilastres décorés de niches, qui sont remplies, celles du haut par des bustes, celles du bas par des sirènes.

Époque de Louis XII.

— H. 60 cent., L. de celui du milieu 48 cent. ; des deux autres, 27.

17 — Petit autel domestique, sculpté en haut relief. = L'adoration des mages. Dans le tableau central, sur le premier plan, la Vierge, assise dans l'étable, présente l'enfant Jésus aux mages venus d'Orient. Dans le fond, on aperçoit la suite des trois rois.

Cette composition, qui présente vingt-deux personnages et plusieurs animaux sculptés en haut relief avec une délicatesse surprenante, est renfermée dans une niche de 20 millimètres d'épaisseur sur 45 millimètres de large et 70 de haut. La voûte en plein cintre est décorée de festons découpés à jour ; l'extrados se relève au centre pour former une ogive en accolade, surmontée d'un pédicule terminé par une pointe. Sur chacun des volets, trois sujets sont sculptés en bas-relief : dans le volet droit, l'annonciation, la visite à sainte Élisabeth, la Vierge et saint Joseph en adoration devant le Christ ; dans le volet gauche, la circoncision, la fuite en Égypte, Jésus enseignant dans le temple.

La niche repose sur un socle où se trouvent gravés en langue flamande les noms des trois mages : JASPER, BALTESAR, MELCIOR.

Travail flamand de la fin du xve siècle. — H. tot. 15 cent.

18 — Figurine coloriée en partie. = La Vierge, couronnée et revêtue de riches habits, tient l'enfant Jésus dans ses bras.

Travail allemand. — H. 7 cent.

Elle est placée dans une niche de bronze doré, décorée dans le style ogival du xve siècle.

19 — Deux panneaux sculptés représentant des vases d'où sortent d'élégants rinceaux, soutenus par deux personnages.

Ces vases sont placés sur des piédestaux formés de sphinx adossés.

Ouvrage du commencement du XVIe siècle. — H. 60 cent., L. 34.

20 — Deux panneaux sculptés. = Arabesques.

Même époque. — H. 60 cent., L. 38.

21 — Statuette coloriée. = Un abbé mitré. De la main droite il bénit; de la gauche, il tient sa crosse, à laquelle est attaché le *sudarium*, espèce de voile que la règle prescrivait aux abbés pour les distinguer des évêques, et indiquer que leur autorité était d'une nature secrète et subordonnée. — H. 25 cent.

22 — Statuette coloriée. = Une abbesse. Sa tête est couverte d'un voile noir. Une riche chape, sous laquelle on voit le vêtement de son ordre, couvre ses épaules et descend jusqu'à terre. Elle tient à la main un calice ; sa crosse est appuyée sur son bras gauche.

Cette statuette fait pendant à celle n° 21. — H. 25 cent.

23 — Tombeau à couvercle prismatique. = Les plans inclinés du couvercle sont décorés d'ornements, sculptés en relief, empruntés au style ogival. Sur les deux faces longitudinales de la tombe, se trouve gravée cette incription : MEMOARE (*sic*) NOVISSIMA TUA ET IN ETERNUM NON PECCABIS. Le couvercle s'ouvre à charnière, et le tombeau ne présente encore aucune cavité, le coffre et l'intérieur du couvercle étant fermés par des tables sculptées. Sur la table qui ferme l'ouverture du cercueil est représenté, revêtu d'une longue robe flottante, le personnage qui vient d'y être déposé. Cette inscription : OMNIA TEMPUS HABENT TEMPUS NASCENDI TEMPUS MORIENDI. *Eccl.* 3, est gravée sur le listel qui borde la table tumulaire. Cette table se lève, et au revers se trouve une composition qui comprend vingt-cinq personnages : Jésus dans sa gloire reçoit la Vierge, qui est couronnée par des anges ; des saints sont aux pieds de la mère du Christ, et plus bas, des anges célèbrent, par un concert, son arrivée dans le séjour céleste. L'inscription : GLORIA PATRI ET FILIO ET SPIRITUI SANCTO, est gravée sur l'encadrement du bas-relief. Au fond du tombeau repose un corps presque réduit à l'état de squelette; le bandeau qui entoure cette

dernière cavité est couvert de l'inscription : MORITUR DOCTUS UT INDOCTUS ET IDEO TEDUIT ME VITE MEE. *Eccl.* 2. La table qui recouvre la partie creuse du couvercle offre la résurrection au jour du jugement dernier ; elle se lève, et au revers est représenté l'enfer. Enfin, au fond de la cavité du couvercle, on voit un corps attaché par une chaîne. Une bandelette, qui circule du haut en bas, est couverte de cette inscription : PATER ABRHAS MISERERE MEI ET MITTE LASARUM. *Luce.* (*sic*)

Si l'on n'avait pas ce monument sous les yeux, on aurait peine à comprendre comment l'artiste qui l'a exécuté a pu renfermer tant de personnages, des sujets aussi compliqués, des inscriptions si nombreuses et si nettement gravées, dans aussi peu d'espace ; ce petit sarcophage, en effet, n'a que 58 millimètres de longueur sur une hauteur moyenne, y compris le couvercle, de 28 millimètres, et une largeur de 17.

Travail du commencement du XVIe siècle.

24 — Tombeau à couvercle prismatique. = Le cercueil et son couvercle sont enrichis extérieurement d'ornements sculptés en relief. L'intérieur du cercueil ne présente qu'une table renfoncée sans sculptures. La cavité du couvercle est fermée par une table sur laquelle est sculptée la résurrection au jour du jugement dernier. Cette table se lève, et au revers on voit les damnés précipités en enfer par les diables. Une seconde table au-dessous de la première représente le même sujet; elle se lève également, et laisse voir, au fond de la cavité du couvercle, un corps nu chargé de chaînes et dévoré par les flammes.

Travail de la même époque. — Long. 57 mill., H. 15 mill., L. 16.

25 — Lettre F. Elle est découpée dans un morceau de bois de 13 millimètres d'épaisseur. Les deux côtés sont couverts de rinceaux élégants. La lettre s'ouvre à charnière, et présente ainsi deux F adossés ; elles sont décorées de cinq médaillons sculptés, réunis entre eux par des groupes d'enfants et de salamandres, ce qui peut faire supposer que cette pièce a été exécutée pour François Ier.

Ces médaillons, dont les plus grands n'ont que 15 millimètres de diamètre, présentent chacun un sujet : la crucifixion,

Arthur, Judas, Charles, Godefroy, Hector, Alexandre, Jules, Josué et David. Plusieurs de ces personnages sont revêtus des costumes ou des armures du commencement du xvie siècle; Josué porte sur son écu une salamandre, emblème de François Ier; Charles, l'aigle impériale à deux têtes sur le caparaçon de son cheval.

Il existe au musée du Louvre une lettre M que l'on attribue à l'artiste qui a sculpté cet F.

Travail du premier quart du xvie siècle. — H. 7 cent.

26 — Composition de ronde bosse. = L'arbre de Jessé. Le tronc symbolique sort des entrailles de Jessé, et s'élève en jetant à droite et à gauche des rameaux qui portent les douze rois de Juda, ancêtres du Christ. La Vierge, tenant l'enfant Jésus, est assise au sommet, dans le calice d'une fleur de lis gigantesque. — H. 27 cent.

27 — Médaillon. = Portrait de femme; elle porte le costume allemand.

Travail d'Augsbourg; premier quart du xvie siècle. — D. 55 mill.

28 — Statuette coloriée. = Un moine. Il porte une robe d'étoffe brochée d'or, que l'artiste a rendue par une fine gravure, et tient un livre. — H. 60 cent.

29 — Bas-relief colorié. = La Vierge, assise sur un nuage, remet l'enfant Jésus dans les bras de saint Antoine de Padoue, prosterné à ses pieds. Un ange, tenant une branche de lis, vole au-dessus de la tête du saint. — H. 26 cent., L. 18.

30 — Bas-relief colorié. = Saint Georges à cheval, combattant le dragon. Dans le fond, Marie de Cappadoce lève les mains au ciel pour le remercier de sa délivrance. — H. 22 c., L. 18.

31 — Médaillon. = Portrait d'homme.

Travail d'Augsbourg, du milieu du xvie siècle. — D. 5 cent.

32 — Figurine. = La Vierge debout tenant l'enfant Jésus dans ses bras. — H. 75 mill.

33 — Cadre de miroir. = La bordure d'encadrement est décorée d'arabesques et accompagnée de deux pilastres qui supportent un riche couronnement, que domine un aigle perché sur un tronc d'arbre écoté. Les pilastres reposent sur

un soubassement qui se termine par un culot. Deux amours qui y sont sculptés, au milieu de divers ornements, tiennent un anneau auquel est attaché un écusson armoirié et une bandelette où se trouve gravé le mot SUAVE.

Travail italien de la bonne époque du XVIe S.—H. 72 cent., L. 33.

Ce cadre a été publié par M. Du Sommerard, dans son *Album*, 2e série, pl. XX. Il renferme le portrait en émail de Claude de France, catalogué n° 701.

34 — Cadre de miroir. = L'encadrement est renfermé entre deux colonnes engagées, dont le fût, cannelé, est orné de feuillages à la partie inférieure. Les chapiteaux, à volutes ioniques, sont enrichis de feuilles d'acanthe. La frise, les deux piédestaux et le panneau renfoncé qui les unit sont couverts d'arabesques d'une délicatesse surprenante, découpées et appliquées sur le fond. La corniche est surmontée d'un fronton découpé. Des consoles renversées, décorées de têtes de béliers, accompagnent la tranche du cadre, terminé par un culot composé de têtes d'anges et d'un enroulement d'arabesques.

Travail allemand. — H. 55 cent., L. 36.

Ce cadre renferme le portrait en émail de François Ier, catalogué n° 700.

35 — Arabesques découpées à jour et sculptées sur les deux côtés, d'une pièce de bois de 5 millimètres d'épaisseur, ayant la forme d'une demi-circonférence. Travail d'une grande finesse. — D. 13 cent.

36 — Arabesques sculptées en haut relief et découpées à jour. = Un amour ailé, jouant de la mandoline, est assis entre deux pédicules qui soutiennent des pupitres où sont placés des livres. Une draperie qui retombe encadre toute la composition. Cette pièce n'est qu'un fragment; il est présumable que deux personnages, en face l'un de l'autre, étaient à genoux devant les pupitres. — H. 14 cent., L. 12.

37 — Petit socle carré. = Chaque face présente une niche qui renferme un bas-relief : la descente de croix, le Christ mis au tombeau, la résurrection de Jésus, la descente de Jésus dans l'enfer. — H. 32 mill., L. 44.

38 — Médaillon ovale. = Saint Georges combattant le dragon. — H. 5 cent., L. 4.

39 — Croix byzantine. = Elle est portée sur un socle de 20 centimètres de hauteur, qui a la forme d'une tour à huit pans irréguliers. Cette tour s'élève au-dessus d'un soubassement octogone ; elle est divisée dans sa hauteur en cinq étages, en retraite les uns sur les autres. Chacun des pans, à chaque étage et dans le soubassement, renferme un bas-relief. Le socle, dans son pourtour, présente donc quarante-huit bas-reliefs, y compris ceux du soubassement, tous sculptés et découpés à jour.

La croix, qui s'élève au-dessus de la tour sur une tige annelée, est prise dans un morceau de bois de 33 millimètres d'épaisseur. La hauteur de la hampe est de 20 centimètres. La traverse a une longueur de 125 millimètres. La largeur de la traverse et la hauteur des croisillons sont de 42 millimètres.

Chacune des faces de la croix contient six bas-reliefs, un sur le sommet de la hampe, trois sur la traverse, deux au-dessous, sur le pied de la hampe; ils sont encadrés dans un listel, chargé d'élégants fleurons, qui borde la croix. La tranche, de chaque côté, offre quatre bas-reliefs, un sur le sommet, un sur le croisillon, deux sur le pied de la hampe. Tous les bas-reliefs sont sculptés et découpés à jour en arrière de fines colonnettes qui supportent des arcades ogivales, et dont ils sont entièrement détachés. Le dessus du sommet de la hampe, ainsi que le dessus et le dessous des croisillons, sont ornés de sculptures pleines. La croix comprend ainsi vingt-cinq bas-reliefs.

Les sujets des bas-reliefs qui décorent la tour sont tirés de la Genèse et de l'Exode; ceux des sculptures de la croix sont puisés dans les merveilles de l'Évangile : c'est la nouvelle loi qui s'appuie sur l'ancienne. Toutes ces sculptures, à l'exception de celles qui sont placées au-dessus et au-dessous des croisillons, sont surmontées d'une inscription en grec vulgaire très altéré ; l'ignorance de l'artiste a tellement défiguré ou mutilé les mots, que plusieurs sont à peine reconnaissa-

bles ; mais le savant helléniste M. Hase a bien voulu étudier ces inscriptions et les déchiffrer : nous pouvons donc, grâce à son profond savoir et à son inépuisable complaisance, rétablir les mots de ces inscriptions d'après les règles de l'orthographe et en donner la traduction.

Le monument dans son ensemble offre une forme très élégante ; mais, sous le rapport de l'art, ses sculptures sont loin de valoir celles de la belle croix n° 2 ; elles ne manquent pas cependant d'intérêt : on retrouve dans plusieurs de celles dont l'Ancien Testament a fourni les sujets, des détails que ne donnent pas les livres sacrés, et qui semblent reproduire des traditions particulières à l'église d'Orient. Dans quelques-unes, l'artiste s'est abandonné à son imagination ; ce qui doit faire penser qu'il n'était pas de l'école du mont Athos, si rigide observatrice de la tradition. Cependant, quand il s'agit de sujets qui se rapportent à l'Évangile, l'artiste est fidèle aux prescriptions des pères de l'Église, réunies en code dans le curieux livre Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, dont nous avons parlé sous le n° 2.

Les monuments dominent dans ses compositions ; presque toutes les scènes qu'il représente sont disposées dans des édifices dont les détails intérieurs sont très compliqués. Souvent, lorsque l'espace lui manque, il place quelques-uns de ses personnages à l'étage inférieur, les autres au premier étage. Cette tendance de notre artiste doit faire supposer qu'il était moine et reclus, et qu'il n'avait sous les yeux que les édifices du monastère où il avait passé sa vie.

La description détaillée de chacun des sujets nous entraînerait beaucoup trop loin, sans utilité : il nous suffira de les indiquer par les inscriptions dont ils sont accompagnés, en faisant remarquer les particularités qui pourraient s'y rencontrer. Les caractères de ces inscriptions ayant une grande analogie avec ceux dont nous avons donné le *fac-simile* au n° 2, nous nous bornerons à rendre ces inscriptions en lettres capitales usuelles ; mais nous donnons ici le fac-simile de celle qui existe au-dessous du socle, en forme de tour, qui supporte la croix, cette inscription étant du plus grand intérêt, tant sous le rap-

port paléographique qu'en ce qu'elle fait connaître la date de la confection du monument et le nom de l'artiste qui l'a exécuté.

Lisez : Ἐτελειώθη ὁ σταυρὸς τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰς αφξζ, μηνὶ Ἀπριλίου, εἰς τὰς κθ, ὑπὸ χειρὸς Γεωργίου τοῦ Λάσκαρι. — A été terminée la croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ, en 1567, au mois d'avril, le 29ᵉ, par la main de Georges Lascaris.

Voici maintenant l'énumération des sujets des bas-reliefs, en commençant par ceux du socle et par l'étage supérieur, pour redescendre jusqu'au soubassement.

ÉTAGE SUPÉRIEUR.

Iᵉʳ sujet. **ΑΡΧΗΝ ΕΠΙΟΙ**

[Εἰς] ἀρχὴν ἐποίη[σεν. — Au commencement, il [Dieu] fit [les cieux et la terre]. *Genèse*, chap. I, vers. 1.

IIᵉ. **ΥΠΛΑΣΙΣΤȣ**

Ἡ πλάσις τοῦ [ἀνθρώπου. — Création de l'homme. *G*. II, 7.

IIIe sujet. ΕΚΑΜΕΝΤ

Ἔκαμε τ[ὴν Εὔαν. — Il fit [Ève. *G*. II, 22.

IVe. ΕΠΕΨΕ Π

Ἔπεμψε... Il envoya [Adam et Ève dans le paradis. *G*. II, 8.

V^e. ΗΠΑΡΑΔΗΣΟΣ

Ἡ(ὁ) Παράδεισος. — Le paradis. Il est représenté sous la forme d'un palais crénelé. *G*. II, 8.

VIe. ΟΦΗΣΕΜΙΛΙ

Ὄφις ὡμίλη[σεν. — Le serpent par[la à Ève. *G*. III, 1.

VIIe. ΑΠΛΟΣΕΙϚΟ

Ἅπλωσεν εἰς τὸ [δένδρον. — Il étendit [la main] vers l'[arbre. — Adam mange le fruit défendu. *G*. III, 6

VIIIe. ΟΕΓΙΜΝΟΣΕ

Ὅτι γυμνὸς εἶ. — Que tu es nu. — Dieu reproche à Adam sa désobéissance. *G*. III, 11.

SECOND ÉTAGE.

Ier. ΕΚΑΜΕΤΟΝΚΑΝΚΕ

Ἔκαμε τὸν Κάϊν καὶ [τὸν Ἄϐελ. — Il engendra Caïn et Abel. *G*. IV, 1 et 2.

IIe. ΥΘΙΣΗΑΤȣΚΑΙ

Ἡ θυσία τοῦ Κάϊ[ν. — Sacrifice de Caïn. *G*. IV, 3.

IIIe. ΙΘΗΣΙΑΤȣΑΒΕΑ

Ἡ θυσία τοῦ Ἄϐελ. — Sacrifice d'Abel. *G*. IV, 4.

IVe. ΑΠΕΚΤΙΝΕΚΑΙΝ

Ἀπέκτεινε Κάϊν. — Caïn tua [son frère. *G*. IV, 8.

V^e. ΟΘΡΗΝΟΣΤȣΑΔΑ

Ὁ θρῆνος τοῦ Ἀδάμ. — Lamentation d'Adam.

Ève, Adam et un troisième personnage pleurent devant le corps d'Abel, posé sur un lit, de chaque côté duquel brûle un gros cierge. La scène se passe dans l'appartement d'un palais. Quel est ce troisième personnage que l'artiste a placé là auprès d'Adam et d'Ève? D'après l'Écriture, ils devraient être seuls : Caïn avait fui, et Seth n'était pas encore né.

VIe sujet. ΕΘΑΨΕΤΟΝΑΒΕ

Ἔθαψε τὸν Ἄβε[λ. — Il ensevelit Abel. — Le corps d'Abel est déposé dans un tombeau par un ange, circonstance qui n'est pas indiquée dans la *Genèse*.

VIIe. ΗΠΕΝΤΥΚΑ

Εἶπε τοῦ Κά[ϊν. — [Dieu] dit à Caïn. *G*. IV, 9.

VIIIe. ΕΚΑΜΕΤΟΧΙΡ

Ἔκαμε τὸ Χίρ. — Il bâtit Chir. — Cette ville, bâtie par Caïn, est appelée Hénoch dans nos traductions de la Bible. *G*. IV, 17.

TROISIÈME ÉTAGE.

Ier. ΥΠΕΝΤΥΝΟΕΝΑΚ

Εἶπε τοῦ Νῶε νὰ κ[άμη κιβωτόν. — Il dit à Noé de faire une arche. *G*. VI, 14.

IIe. ΙΛΘΕΝΟΕΕΙϚΤΑΟΡ

Ἦλθε Νῶε εἰς τὰ ὄρ[η. — Noé alla sur les montagnes. Cette circonstance n'est pas indiquée dans la *Genèse*.

IIIe. ΑΡΧΙΣΕΤΗΚΙΒΟ

Ἄρχισε τὴ[ν] κιβω[τόν. — Il commença l'arche. *G*. VI, 22.

IVe. ΕΤΕΛΙΟΣΕΝΤΙΝ

Ἐτελείωσε τὴν [κιβωτόν. — Il termina l'arche. *G*. VII, 5.

Ve. ΥΛΘΕΝΟΕΕϚΤΗΚΙΒΟΤ

Ἦλθε Νῶε ἐς τὴν κιβωτ[όν. — Noé entra dans l'arche. *G*. VII, 7.

VIe. ΕΚΑΘΙΣΕΝΙϚΤΑΟ

Ἐκάθισεν εἰς τὰ ὄ[ρη. — Elle s'arrêta sur les montagnes. *G*. VIII, 4.

VIIe. ΑΠΕΚΤΙΝΕΛΑΜ

Ἀπέκτεινε Λάμ[εχ. — Lamech tua. *G*. IV, 23.

Il est à croire que le sculpteur a eu en vue les paroles énigmatiques de Lamech, et dont le sens est dans la traduction des Septante (la seule reconnue par l'église grecque) : « J'ai « tué un homme parce que j'ai été blessé, et un jeune homme

« parce que j'ai été meurtri. » L'artiste semble avoir suivi une tradition d'après laquelle Lamech aurait tué à coups de flèches ce jeune homme à genoux devant lui.

VIII[e] sujet. ΗΕΞΟΜΟΛΟΓΗ

Ἡ ἐξομολόγη[σις. — L'action de grâces. *G.* VIII, 20.

QUATRIÈME ÉTAGE.

I[er]. ΗΜΕΘΙΣΗΤȣΝΟΕ

Ἡ μέθυσις τοῦ Νῶε. — L'ivresse de Noé. *G.* IX, 21 (1).

II[e]. ΙΠΕΤȣΑΒΡΑΑ

Εἶπε τοῦ Ἀβραά[μ. — [Dieu] dit à Abraha[m. *G.* XII, 1.

III[e]. ΗΘΙΣΗΑΤȣΑΒΡ

Ἡ θυσία τοῦ Ἀβρ[αάμ. — Le sacrifice d'Abr[aham. *G.* XXII, 10.

IV[e]. ΗΦΗΞΕΝΙΑΤȣΑΒΡΑΑ

Ἡ φι[λο]ξενία τοῦ Ἀβραά[μ. — L'hospitalité d'Abraham. *G.* VIII, 8.

V[e]. ΗϛȣΛΟΤ

Εἰς τοῦ Λώτ. — Vers [la porte?] de Lot. — Les deux anges; Lot assis à la porte de Sodome. *G.* XIX, 1.

VI[e]. ΕΓΕΡΑΣΕΝΙΣΑ.

Ἐγέρασεν Ἰσα[άκ. — Isa[ac] était devenu vieux. — Jacob apporte à son père des viandes délicates renfermées dans un vase. *G.* XXVII, 18.

VII[e]. ΤΟΦΡΕΑΤȣΙΑΚΟ

Τὸ φρέαρ τοῦ Ἰακώ[β. Le puits de Jaco[b. *G.* XXIX, 2.

(1) L'artiste aurait dû placer ce bas-relief, pour suivre l'ordre chronologique des faits, perpendiculairement au-dessous de la création. Il l'a placé au-dessous du sixième bas-relief de l'étage supérieur. Nous commencerons néanmoins notre description par ce bas-relief de l'*ivresse de Noé.* Nous suivrons également l'ordre chronologique dans l'étage au-dessous, où le premier sujet que nous décrivons est placé au droit du cinquième bas-relief de l'étage supérieur, et aussi dans le soubassement, où le premier bas-relief qui sera décrit est placé au droit du quatrième de l'étage supérieur.

VIIIe sujet. ΗΚΛΗΜΑΞΤȣΙΑΚΟ

Ἡ κλίμαξ τοῦ Ἰακώ[6. — L'échelle de Jaco[b. *G*. XXVIII, 12.

CINQUIÈME ÉTAGE.

Ier. ΕΠΟΥΛΗΣΑΤΟΝΙΟΣΙΦΙΑΔ

Ἐπώλησα[ν] τὸν Ἰωσὴφ Μαδ[ιηναίοις. — Ils vendirent Joseph aux Madianites. *G*. XXXVII, 28.

IIe. ΗϛȣΠΕΝΤΕΦΡΗ

Εἰς τοῦ Πετεφρῆ. — [On le remit] à Putiphar. *G*. XXXVII, 36.

IIIe. ΗΦΗΓΙΤȣΙΟΣΗΦ

Ἡ φυγὴ τοῦ Ἰωσήφ. — Fuite de Joseph. *G*. XXXIX, 12.

IVe. ΗϛΙΦΗΛΑΚΙΕΒΑ

Εἰς τὴν φυλακὴν ἔβα[λον. — On le jeta en prison. *G*. XXXIX, 20.

Ve. ΕΦΕΡΑΣΙΤΟΝΙΟΣΙΦΗϛȣ

Ἐφέρασι τὸν Ἰωσήφ εἰς τὸν [Φαραώ. On amena Joseph à [Pharaon. *G*. XLI, 14.

VIe. ΗΝΕΚΑΔΟΡΑΤȣΙΟ

Ἤνεγκαν δῶρα τοῦ Ἰω[σήφ. — Ils [les fils de Jacob] apportèrent des présents à Joseph. *G*. XLIII, 26.

VIIe. ΟΑΣΠΑΣΜΟΣΤȣΗΣΙΦ

Ὁ ἀσπασμὸς τοῦ Ἰωσήφ. — Embrassement de Joseph. Il se fait reconnaître à ses frères. *G*. XLV, 14.

VIIIe. ΗΛΘΕΙΑΚΟΗϛȣΦΑΡ

Ἦλθεν Ἰακὼ6 εἰς τὸν Φαρ[αώ. — Jacob arriva devant Phar[aon. *G*. XLVII, 7.

SOUBASSEMENT.

Ier. ΟΜΟΙΣΗΣΕΝΤΙΒΑΤΟ

Ὁ Μωϋσῆς ἐν τῇ 6άτῳ. — Moïse dans le buisson.

Cette inscription n'est d'accord ni avec la sculpture, ni avec le texte sacré, à moins qu'on ne traduise : Moïse *devant* le buisson.

IIe sujet. ΕΠΙΡΕΜΟΣΗΕΤΗΣΓΗΣΙΣΔΡΑΗΛ

Ἐπῆρε Μωϋσῆς ἐ[κ] τῆς γῆς Ἰσραήλ. — Moïse fit sortir Israël de la terre [d'Égypte. *Exode* XII, 51.

Les Israélites, conduits par Moïse, sortent de l'Égypte; leurs femmes les suivent à cheval, ayant leurs enfants devant elles.

IIIe. ΟΦΑΡΑΟΔΗΟΚΙΤΟΜΟΗΣΗ

Ὁ Φαραὼ διώκει τὸν Μωϋσῆ[ν. — Pharaon poursuit Moïse. *Ex*. XIV, 9.

IVe. ΕΒΑΛΕΤΟΡΑΥΔΙΤȣΙϚΙΘΑΛ

Ἔβαλε τὸ ῥαβδίον του εἰς τὴν θάλ[ασσαν. — Moïse plonge sa verge dans la mer. *Ex*. XIV, 27.

Parmi les Égyptiens engloutis, on aperçoit Pharaon à cheval, et non sur un char, comme semble l'indiquer le texte sacré.

Ve. ΕΠΕΡΑΣΕΜΟΣΙΣΙϚΗΝΕΡΙΜΟ

Ἐπέρασε Μωϋσῆς εἰς τὴν ἔρημο[ν. — Moïse entra dans le désert. *Ex*. XV, 22.

VIe. ΜΟΙΕΒΑΛΕΤΟΡΑΥΔΙΤΟΥΚΕΓΛΙ ΚΑΘΙΤΟΙΔΟΡ

Μωϋ[σῆς] ἔβαλε τὸ ῥαβδίον του καὶ ἐγλυκάνθη τὸ ὕδωρ. — Moïse y jeta son bâton, et l'eau devint douce. *Ex*. XV, 25. — Le prophète assainit la source de Mara.

VIIe. ΗΨΟΣΕΤΟΝΟΦΗ

Ὕψωσε τὸν ὄφιν. — Il dressa le serpent. *Nombres*, XXI, 9.

VIIIe. ΕΛΑΒΕΝΟΜΟ

Ἔλαβεν ὁ Μω[ϋσῆς. — Moïse reçut [les tables de la loi]. *Ex*. XXXI, 18.

PREMIÈRE FACE DE LA CROIX.

Sur le sommet de la hampe :

ΟΕΒΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Ὁ εὐαγγελισμός. — L'annonciation.

L'ange est debout; la Vierge est assise au premier étage d'un édifice auquel conduisent deux échelles.

Au milieu de la traverse :

ΗΓΕΝΕΣΗΤȣΧΥ

Ἡ γέννησις τοῦ Χ[ριστο]ῦ. — La nativité du Christ.

Sur le croisillon droit :

ΤΑΗΣΟΔΗΑ

Τὰ εἰσόδια. — L'entrée [de la Vierge dans le temple.

Sur le croisillon gauche :

ΗΒΑΥΤΗΣΙΤȣΧȣ

Ἡ ϐάπτισις τοῦ Χ[ριστ]οῦ. — Le baptême du Christ.

Au-dessous, sur la hampe :

ΗΠΑΠΑΝΤΗΣ

Ἡ ὑπαπάντησ[ις. — La présentation au temple.

La Vierge présente Jésus à Siméon, qui le prend dans ses bras ; à gauche, Joseph ; à droite, Anne.

Sur le pied de la hampe :

ΟΒΑΓΗΦΟΡΟΣ

Ἡ ϐαϊφόρος. — Le jour des rameaux.

SECONDE FACE DE LA CROIX.

Sur le sommet de la hampe :

ΥΜΕΤΑΜΟΡΦΟΣΗ

Ἡ μεταμόρφωσις. — La transfiguration.

Au milieu de la traverse :

ΗϚΑΥΡΟΣΗΤȣΧȣ

Ἡ σταύρωσι[ς] τοῦ Χ[ριστ[οῦ. — Le crucifiement du Christ.

L'artiste a représenté l'instant où un soldat perce le côté droit du Christ ; un autre soldat tient une éponge attachée à l'extrémité d'un roseau. Il n'a pas oublié, au bas de la croix, la petite grotte où se trouve le crâne d'Adam.

Sur le croisillon droit :

ΗϚΟΛΗΕΟ

Ἡ εἰς τὸ [ὄρος τῶν ἐ]λαιῶ[ν. — Ascension du Christ de la montagne des Oliviers. *Actes des Apôtres*, I, 10.

Sur le croisillon gauche :

ΗΨΗΛΑΦΗΣΗΤȣΟΜ

Ἡ ψηλάφησις τοῦ Θ[ω]μ[ᾶ]. — L'attouchement de Thomas.

Au-dessous, sur la hampe :

ΗΑΠΟΚΑΘΙΛΟΣΗ

Ἡ ἀποκαθήλωσι[ς. — La descente de croix.

Sur le pied de la hampe :

ΗΑΝΑϚΑΣΗΤȣΧΥ

Ἡ ἀνάστασις τοῦ Χ[ριστο[ῦ. — La résurrection du Christ.

L'artiste a représenté là, comme le sculpteur de la croix n° 2, la descente du Christ dans l'enfer.

Tranche, côté du croisillon de gauche.

Sur le sommet de la hampe :

ΗϚΗΝΕΓΗΠΤΟ

Ἡ εἰς τὴν Αἴγυπτο[ν φυγή. — La fuite en Égypte.

La Vierge est sur une mule; saint Joseph porte l'enfant Jésus affourché sur ses épaules.

Sur le croisillon :

ΗΠΕΡΗΤΟΜΗ

Ἡ περιτομή. — La circoncision.

Au-dessous, sur la hampe :

ΗϚΟΥΕΡΟ

Ἡ εἰς τὸ ἱερὸ[ν παράστασις. — La présentation au temple.

Sur le pied de la hampe :

ΗΕΓΕΡΣΙΤȣΛΑΞΑΡȣ

Ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. — La résurrection de Lazare.

Tranche, côté du croisillon de droite.

Sur le sommet de la hampe :

ΗϚΗΓΑΛΕΑ

Ἡ εἰς τὴ[ν] Γαλ[ιλ]αία[ν ἀναχώρησις. — Le Christ s'étant retiré en Galilée, parle aux apôtres. *Saint Mathieu*, IV, 12 et 21.

Sur le croisillon :

ΜΗΜȣΑΠΤȣ

Μή μου ἅπτου. — Ne me touchez pas ! Paroles du Christ adressées à Marie Madeleine. S. Jean, XX, 17.

Au-dessous, sur la hampe :

ΗΑΝΑΛΗΨΗ

Ἡ ἀνάληψι[ς. — L'assomption de la Vierge.

Sur le pied de la hampe :

ΗΠΕΝΤΗΚΟϚΗ

Ἡ πεντηκοστή. — La pentecôte.

L'artiste n'a pas oublié la personnification du *monde*, sous la figure d'un vieillard couronné, assis au-dessous des apôtres.

Sur le dessus du croisillon de gauche, la figure de saint Pierre; il tient une clef à la main. Au-dessous de ce croisillon, l'image du soleil. Sur le dessus du croisillon de droite, saint Paul, la tête chauve, la barbe jonciforme, tenant à la main le livre de ses épitres ; au-dessous, l'image de la lune.

Enfin, sur l'épaisseur du bois, au sommet de la croix, une tête à grande barbe, qui se détache sur un fond de fleurons.

40 — Bas-relief. = Le crucifiement. Jésus est attaché à la croix; au fond, les murs de Jérusalem, au-dessus desquels on aperçoit les principaux édifices de la ville surmontés de coupoles.

Travail grec. — H. 80 mill., L. 65.

41 — Statuette. = Saint Sébastien. Le saint, dépouillé de ses vêtements, tourne les yeux vers le ciel, et s'apprête à recevoir le martyre. — H. 39 cent.

42 — Bas-relief de forme trapézoïdale. = Ganymède enlevé par Jupiter, sous la forme d'un aigle. — H. 78 mill., L. moyenne 55.

43 — Triptyque. = Dans le tableau central, la crucifixion. Dans chaque volet, deux sujets : au volet droit, sainte Véronique présentant le linge sur lequel la sainte face est empreinte, et le Christ à la colonne ; au volet gauche, Jésus couronné d'épines et le portement de croix. Ces sujets, découpés, sont

appliqués sur un fond de plumes de colibri. — H. 36 mill., L. 20.

44 — Bas-relief carré. = Vulcain, à la demande de Vénus, forge des traits pour Cupidon.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H et L. 6 cent.

45 — Haut relief. = L'Enfer. Satan, tenant à la main une fourche à deux dents, harangue les démons rassemblés autour de son trône. La figure de Satan et celles de trois démons assis au premier plan se détachent presque entièrement du fond. Cette pièce est exécutée dans un morceau de bois de 23 millimètres d'épaisseur entièrement fouillé.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 17 cent., L. 11.

46 — Grand cadre. = Il est orné de têtes d'anges et de mascarons sculptés en bas-relief.

Travail italien de la fin du XVIe siècle. — H. 80 cent., L. 45.

Il a été publié par M. Du Sommerard, dans son *Atlas*, chap. V, pl. VIII.

47 — Médaillon ovale sculpté en bas-relief. = Portraits de Daniel de Muderbach et de sa femme. Entre eux deux, un enfant, assis sur une tête de mort, tient d'une main un sablier, de l'autre un cierge.

Au-dessus des personnages, cette inscription allemande :

> WIE GOTT WILL DAS WAR MEIN ZIEL.
> La volonté de Dieu, tel est mon but.

École d'Augsbourg du commencement du XVIIe siècle.

Cette pièce provient du cabinet de M. le comte de Renesse-Breidbach. — H. 55 mill., L. 11 cent.

48 — Bas-relief. = Joseph s'enfuit en laissant son manteau dans les mains de la femme de Putiphar. — H. 10 cent., L. 16.

49 — Bas-relief. = L'annonciation et la nativité. Ces deux scènes sont exécutées sur une petite pièce de bois, de forme trapézoïdale, dont la tranche est décorée de masques et de petites figures. — H. 10 cent., L. 55 mill. dans la partie supérieure.

50 — Hauts reliefs faisant pendant l'un à l'autre. = La Cène et le lavement des pieds. Ces compositions sont exécutées dans des morceaux de bois de 3 centimètres d'épaisseur en-

tièrement fouillés. Les figures du premier plan se détachent entièrement du fond.

Travail du commencement du XVIIe siècle. — H. 15 cent., L. 18.

51 — Poivrière piriforme. = Sur la panse, Neptune et deux néréides adossés sont sculptés en haut relief. Le bouchon, formé par une tête de femme, est retenu par une chaîne d'argent qui sort de la gueule d'un monstre marin.

Travail italien du commencement du XVIIe siècle. — H. 9 cent.

52 — Groupe sculpté dans le même morceau de bois. = Deux femmes nues se battant.

École flamande du commencement du XVIIe siècle. — H. 24 cent.

53 — Statuette. = Femme nue appuyée sur un tronc d'arbre. Elle tient d'une main un serpent, de l'autre une épée.

Travail italien. — H. 19 cent.

54 — Statuette. = Vénus sortant du bain. — H. 17 cent.

55 — Bas-relief. = Diane et ses nymphes surprises au bain par Actéon.

Travail italien. — H. 25 cent., L. 31.

56 — Groupe. = Un jeune homme et un vieillard portant le costume antique. Celui-ci tient à la main une tête de cheval desséchée. — H. 7 cent.

57 — Bas-relief. = La conversion de saint Paul. Saul renversé de cheval est relevé par ses gens. Au second plan, trois cavaliers de sa suite, dont un porte un étendard, sont emportés par leurs chevaux. — H. 23 cent., L. 24.

58 — Groupe. = La Vierge est assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux ; saint Joseph, debout auprès d'elle, s'appuie sur un bâton et porte les yeux vers le ciel. Cette composition, exécutée de ronde bosse, est placée au milieu des ruines d'un monument à arcades. — H. des figures 75 mill.

59 — Bas-relief. = Une vieille femme représentée à mi-corps. — H. 12 cent., L. 8.

60 — Haut relief. = Le Christ à la colonne.

Travail allemand. — H. 16 cent.

Cette figure est placée dans un encadrement en bronze

doré, orné d'appliques en argent, qui est d'une époque postérieure.

61 — Groupe. = Le Christ mort. Jésus descendu de la croix est couché à terre ; la Vierge vient de poser un coussin sous la tête de son divin fils ; un ange se tient à genoux aux pieds du Sauveur. — H. des figures 16 cent.

62 — Bas-relief de forme octogone. = Saint Antoine de Padoue tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Un ange est dans le ciel au-dessus de ce groupe.

Au revers est gravée cette inscription : MIKAEL CONDOFIDIUS NAXIENSIS SCULPSIT. 1679. — H. 12 cent., L. 11.

63 — Groupe. = La Vierge assise tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; elle écrase le serpent sous ses pieds. — H. 25 cent.

64 — Groupe. = La Vierge debout, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, lui présente un cœur. — H. 26 cent.

65 — Groupe. = La Vierge debout présente au peuple son divin fils, qui tient à la main le globe surmonté d'une croix. Ce groupe est élevé sur un socle sculpté, pris dans le même morceau de bois. — H. 19 cent.

66 — Bas-relief. = Seila, suivie de ses compagnes, s'avance au devant de Jephté. Le vainqueur des Ammonites déchire ses vêtements en apercevant sa fille, que son vœu l'oblige à sacrifier. — Carré de 30 cent.

67 — Salière. = Trois enfants adossés à un pilastre, portant chacun une coquille au-dessus de la tête. — H. tot. 19 cent.

68 — Statuette. = Un paysan. Son chapeau, sa hotte, sa gourde et son bâton sont en argent. Un lézard de même métal est à ses pieds sur le socle.

Travail suisse. — H. 26 cent.

69 — Bas-relief sculpté sur une croix. = Sur le sommet de la hampe, Dieu le père étend la main droite au-dessus de l'hostie sainte qui sort d'un calice porté sur un nuage. La Vierge, saint Joseph et plusieurs saints sont prosternés en adoration. Sur le pied de la hampe sont placés des pères de l'Église, et au-dessous deux anges disputant au démon un jeune enfant,

symbole de l'innocence. Un damné au milieu des flammes termine cette composition, dont le dessin est très correct et le travail d'une grande finesse d'exécution. — H. 17 cent., L. 2.

70 — Bas-relief. = Trophée d'armes ; le centre est occupé par une cataphracte antique. — H. 10 cent., L. 7.

71 — Bas-relief. = L'ascension de la Vierge. La mère du Christ est portée sur un nuage par deux anges. Les figures sont découpées et se détachent sur un fond de velours noir renfermé dans une large bordure de forme ovale, qui est sculptée en guirlande de feuillage.

Travail de la fin du XVIIe siècle. — H. 57 cent., L. 50.

72 — Bas-relief. = La sainte face de N. S. empreinte sur un linge. — H. 38 cent., L. 30.

73 — Cadre en bois de chêne. = Il est composé de rinceaux élégants surmontés par un amour, qui est appuyé sur une sphère céleste. — H. 14 cent., L. 13.

74 — Bas-relief. = Louis XIV. Buste de profil découpé et se détachant sur un fond de velours. Il est posé sur un terrain où l'on voit un coq qui terrasse un aigle à deux têtes; on lit au-dessous : L. MORISAN. 1708. Cette composition est renfermée dans une bordure sculptée, de forme ronde. — D. 22 cent.

75 — Haut relief. = L'archange Saint-Michel terrassant le démon. Le socle sur lequel ce groupe est placé est pris dans la même masse de bois. — H. 29 cent., L. 20.

76 — Tête de jeune homme. = La moitié de la face, dévorée par des serpents et des crapauds, est dépouillée de chair ; l'autre moitié est intacte et belle. — H. 4 cent.

77 — Tête de mort. = Elle est enlacée par un serpent et saisie par une griffe d'aigle. — H. 5 cent.

78 — Statuette. = Un orateur drapé dans un large manteau. — H. 26 cent.

79 — Cadre en bois doré. = L'encadrement découpé est orné de fleurs et de coquilles ; deux têtes d'anges sont appliquées sur les côtés; dans le haut, l'écusson armoirié du maréchal d'Harcourt. Le cadre est terminé par un culot ayant pour

motif une tête d'ange qui soutient un bénitier. — H. 49 cent., L. 23.

80 — Figurine. = Un moine ayant un chien couché à ses pieds. — H. 55 mill.

81 — Figurine. = Un moine tenant un livre. — H. 6 cent.

82 — Bas-relief. = Un guerrier, entouré d'une nombreuse escorte de cavalerie, est renversé de cheval, foudroyé par la main de Dieu. — H. 16 cent., L. 24.

83 — Bas-relief faisant pendant au précédent. = Combat de cavalerie, dans une plaine traversée par un fleuve; les personnages portent le costume antique. — H. 16 cent., L. 24.

84 — Quatre bas-reliefs décorant un socle. = Le printemps, l'été, l'automne et l'hiver représentés par des enfants qui portent les attributs des saisons. — H. 11 cent., L. 85 mill.

La statuette n° 41 est placée sur le socle.

85 — Groupe. = Le crucifiement. Jésus est sur la croix; à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean. La Madeleine est prosternée aux pieds de l'arbre de rédemption, qu'elle tient embrassé. Ce groupe, en figures de ronde bosse, est encadré par une draperie relevée et soutenue par dix anges sculptés en haut relief. — H. totale du monument 55 cent., L. 40.

86 — Bas-relief. = Trois enfants jouant avec des grappes de raisin.

Travail du temps de Louis XV. — Carré de 11 cent.

87 — Cadre en bois doré. = Il est décoré de rinceaux et de six figures d'anges. — H. 30 cent., L. 22.

88 — Porte-montre. = La boîte circulaire où se place la montre est soutenue par trois amours et surmontée de la figure du Temps. — H. 22 cent., L. 14

89 — Un soulier à talon décoré d'ornements découpés à jour.

90 — Bas-relief. = Une vache qui paît. — H. 10 cent., L. 15.

91 — Quatre bas-reliefs réunis dans le même cadre. = Scènes champêtres : la pêche, l'hiver, la laitière et la veillée.

École flamande. — H. de chaque bas-relief 14 cent, L. 9.

92 — Bas-relief. = Une femme, montée sur un âne que con-

duit un paysan, s'apprête à boire un verre de vin qui lui est présenté par un aubergiste. Un âne couché et deux moutons remplissent le tableau. — H. 22 cent., L. 29.

93 — Bas-relief faisant pendant au précédent. = Une femme conduisant deux vaches, un âne et deux moutons, traverse un torrent, en tenant un enfant dans ses bras. — H. 22 cent., L. 29.

94 — Groupe. = Femme montée sur un coq. — H. 7 cent.

95 — Groupe grotesque. = Un homme est affourché sur une chèvre qui se lève sur ses pattes de derrière. Un autre homme, placé dessous, cherche à la teter, tandis qu'un troisième s'efforce à l'en empêcher. — H. 10 cent.

96 — Groupe de quatre figurines. = Jésus entrant à Jérusalem. — H. 8 cent.

97 — Groupe de trois figurines. = Copie du groupe de l'*Enlèvement d'une Sabine*, par Jean de Bologne. — H. 9 cent.

98 — Statuette. = Un écorché. — H. 18 cent.

99 — Statuette. = Un enfant assis, joignant les mains et élevant les yeux au ciel. — H. 9 cent.

100 — Diptyque sculpté et découpé à jour. = Chaque feuille renferme deux grands médaillons et trente-neuf petits, contenant des sujets de piété ou des bustes de saints. L'extérieur est orné d'un médaillon à jour et d'ornements sculptés en relief.

Ouvrage provenant des fabriques gréco-russes de Kiev ou de Viazma. — H. 10 cent., L. de chaque volet 75 mill.

101 — Bas-relief découpé à jour et appliqué sur un fond de soie rouge. = Au milieu, dans un médaillon, trois personnages ailés, assis devant une table, représentent sans doute, sous une forme mystique, la divine Trinité. C'est du moins ce que paraît indiquer une inscription russe, écrite en caractères qui ne sont plus aujourd'hui en usage que dans les livres liturgiques, et dont voici la traduction : « La sainte Trinité uniquement existante, le Père, le Fils, et le Saint-Esprit, indivisible par sa divinité. » Le surplus du champ est couvert d'une

branche de vigne, dont les enroulements forment quatre médaillons où sont renfermés des bustes de saints.

Ouvrage des mêmes fabriques. — H. 85 mill., L. 65.

102 — Une paire de pantoufles en bois, imitant le maroquin.

§ II. SCULPTURE EN MARBRE ET EN MATIÈRES TENDRES.

103—Marbre blanc. = Buste de Béatrix d'Este, fille d'Hercule I[er], duc de Ferrare, représentée à l'âge de douze à treize ans.

Cette princesse, née en 1473, épousa en 1491 Louis le Maure, duc de Milan; elle mourut en 1497.

Sur le socle est gravée cette inscription :

DIVAE. BEATRICI. D. HERCUL. F.

Ce buste est attribué à Desiderio da Settignano, l'un des plus habiles sculpteurs italiens du XV[e] siècle. — H. 62 cent.

104 — Calcaire compacte à grains fins (*Speckstein*). Bas-relief. = Charles-Quint et Henri VIII.

Par suite d'un traité secret que Charles-Quint avait conclu à Bruges avec le cardinal Wolsey, ministre de Henri VIII, celui-ci déclara la guerre à la France, le 29 mai 1522. L'empereur ne négligea rien pour tirer avantage de la jonction d'un si puissant allié, et l'heureuse situation de ses affaires lui permettant de partir pour l'Espagne, il voulut dans sa route faire une visite à la cour d'Angleterre, et vint débarquer à Douvres. Henri, dont la vanité fut flattée d'une pareille démarche, fit à l'empereur une réception magnifique[1]. C'est en mémoire de cet événement que Hans Dollinger, sculpteur et graveur en pierres fines, qui à cette époque jouissait en Allemagne d'une grande réputation, exécuta ce bas-relief.

L'empereur est à cheval, revêtu de son armure; le roi, qui marche après lui, est aussi à cheval, armé de toutes pièces. Les deux souverains sont entourés de chevaliers et de soldats à pied, et suivis de quatre dames montées sur des haquenées,

(1) ROBERTSON, *Histoire du règne de l'empereur Charles-Quint*. — SANDOVAL, *Historia del emperador Carlos V*, lib. XI, § 1, anno 1522.

que conduisent des soldats allemands. Tout ce cortége traverse un pont, au milieu duquel s'élève un arc de triomphe. Sur ce monument sont gravées les armes de l'empire, et au-dessous cette inscription : VIRTUTUM ET VICIORUM ADUMBRACIO. M.C.XXII, et le monogramme de l'artiste, H.

Hans Dollinger, en donnant à sa composition cette singulière dénomination, *Esquisse des vertus et des vices*, a voulu flatter l'empereur son maître. Pour les vertus, il les représente sous les traits de l'empereur lui-même, de Henri VIII, son allié, et des dames et seigneurs de leurs cours. Pour les vices, il les a personnifiés dans les chevaliers français, qu'on voit emportés au milieu des eaux écumeuses du fleuve que traverse le splendide cortége, et dans les Turcs, dont on aperçoit le camp dans le lointain, au delà du pont.

On doit se rappeler en effet que c'est dans cette année 1522 que les Français, commandés par Lautrec, furent battus au combat de la Bicoque, près de Milan. Surrey, amiral de l'empereur, fit aussi dans cette même année une descente en Bretagne, pilla et brûla Morlaix, et ravagea les côtes de la Normandie. A la même époque, Soliman le Magnifique entra en Hongrie, s'empara de Belgrade, attaqua ensuite l'île de Rhodes, et força la capitale à se rendre.

Dans le fond du tableau, à droite, du côté d'où le cortége est parti, on aperçoit toute la fête. Des seigneurs se livrent au plaisir de la danse, d'autres sont à table, d'autres tournoient, d'autres enfin partent pour la chasse.

Cette grande composition, dont les figures sont traitées avec une rare délicatesse d'exécution, a été publiée par M. Du Sommerard, *Atlas*, chap. V, pl. VI. — H. 27 cent., L. 47.

105 — Chaux carbonatée lithoïde. Bas-relief. = Buste, vu de deux tiers, de Louis V, dit le Pacifique, comte palatin, duc des deux Bavières (1478, † 1544).

Au bas du portrait se trouve cette inscription gravée en relief :

DEI . GRATIA . LVDOVICVS . COMES . PALA :
TINVS . RHENI . UTR : BAVARIÆ . DUX .

École de Nuremberg. — H. 22 cent., L. 18.

106 — Jayet. Figurine. = Saint Jean-Baptiste.

Cette figurine s'élève au-dessus d'un culot composé d'ornements sculptés à jour, parmi lesquels on remarque deux mains ithyphalliques.

M. Dubois[1] croit que les objets de ce genre ont été sculptés dans le XVIe siècle, et qu'ils ont appartenu à des associations qui sont restées inconnues. Il est certain que ces petites figures de saints en jayet étaient très communes à cette époque; on en trouve une ainsi mentionnée dans l'inventaire[2] du mobilier de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, morte en 1530 : « *Un petit sainct Jacques, taillé, de jeys noir*. » A la *Kunstkammer* de Berlin on conserve plusieurs coquilles de saint Jacques en jayet; il en est une portant une date un peu effacée, qui paraît être 1404. — H. 9 cent.

107 — Calcaire compacte à grains fins. Bas-relief. = Buste, vu de deux tiers, de Charles de Wiltberg, chantre du dôme de Worms. Il est représenté à mi-corps, les mains appuyées sur une tribune.

Autour de la figure est gravée cette inscription :

CAROL. VON. WILTBERG. DHOMSENGER. Z. WORMBS.

Dans un cartouche au-dessous de la tribune on lit : ÆTATIS SUÆ 44, et la date de 1570.

École de Nuremberg. — Ov. H. 10 cent., L. 75 mill.

108 — Calcaire compacte à grains fins. Bas-relief. = Au centre, buste, vu de deux tiers, de Christophe Furleg l'aîné, avec cette inscription :

CHRISTOF FURLEG ER DER ELTTER. Æ. 55.

Sur le pourtour, l'artiste a représenté de petits amours traversant l'Océan, les uns à la nage, d'autres dans une barque, ceux-ci sur le dos d'un monstre marin, ceux-là montés sur des béliers. Composition de vingt et une figures très finement exécutée.

École de Nuremberg. — D. 16 cent.

(1) *Description des objets d'art qui composent le cabinet de M. Denon*. Paris, 1826, p. 139.

(2) *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, tome I, p. 220.

109—Calcaire compacte à grains fins. Bas-relief. =Modèle de pierre tombale pour deux jeunes princes allemands. Des armoiries sont gravées aux angles de la pierre. —H. 20 cent., L. 13.

110 — Cire coloriée. Bas-relief en médaillon. = Portrait d'homme. Barbe et cheveux gris, costume noir.

Travail allemand. — Ov. H. 65 mill., L. 50.

111 — Terre cuite. Bas-relief. = Repos de la sainte famille. Sur le premier plan, la Vierge, assise, tient l'enfant Jésus debout devant elle; le petit saint Jean, un genou en terre, baise la main du Christ; au second plan, saint Joseph; dans le fond, un monument en ruine.

École italienne de la fin du XVIe siècle. — H. 50 cent., L. 50.

112 — Albâtre. Bas-relief. = Sainte famille. —H. 11 cent., L. 9.

Ce bas-relief est placé dans un cadre en bronze doré, orné de caryatides, de cartouches et de figurines dans le style du XVIe siècle.

113—Albâtre. Bas-relief rehaussé d'or. =La résurrection.

Travail du commencement du XVIIe siècle. — H. 12 cent., L. 10.

114—Calcaire compacte à grains fins. Bas-relief. =Lucrèce vient de se donner la mort en présence de Collatin, son époux.

Au dos est gravée cette inscription en caractères cursifs :

Georg Schwelgger bildhauer zu Nürnberg. 1640.

Georges Schwelgger, sculpteur, à Nuremberg.

Travail très fin. — H. 52 mill., L. 93.

115 — Albâtre de Lagny. Bas-relief. = Le Christ présenté au peuple — H. 13 cent., L. 9.

Ce bas-relief est placé dans un cadre en bois sculpté, découpé à jour, où sont représentés les instruments de la passion.

116 — Calcaire compacte à grains fins. = Buste de Léopold Ier, né le 9 juin 1640, élu empereur d'Allemagne en 1648, mort en 1705.

Travail allemand. — H. 5 cent.

117—Calcaire compacte à grains fins. =Buste d'Éléonore-Madeleine-Thérèse de Neubourg, princesse palatine, troisième

femme de Léopold Ier. Ce buste fait pendant à celui de l'empereur. — H. 5 cent.

118 — Marbre blanc. Bas-relief. = Diane surprise au bain par Actéon.

La signature de l'artiste, placée au bas du tableau, est en partie effacée ; on en voit cependant ces premières lettres MAZZ..... ; on ne peut donc se méprendre en attribuant cet ouvrage à Mazzeline, artiste, né à Rouen en 1668, mort en 1708, qui a sculpté un assez grand nombre d'ouvrages pour Versailles. — H. 54 cent., L. 70.

119—Albâtre oriental. Statuette. = Sénèque togé et assis. Il tient un *volumen* déroulé, et foule à ses pieds un sac d'où sortent des pièces d'or. La tête, les bras, la partie de la poitrine qui n'est pas couverte par la toge, et les pieds sont en bronze doré ; le siége et le socle en marbre portor.

Travail de la fin du XVIIe siècle. — H. 26 cent.

120 — Matières diverses. Haut relief et figures de ronde bosse. = L'intérieur d'un riche appartement décoré dans le style de la fin du règne de Louis XIV.

Un singe est debout sur un tabouret, auprès d'une console couverte d'un beau tapis et chargée d'une aiguière d'or, d'un vase de fleurs et d'un coffret rempli de bijoux. Un petit épagneul joue sur le tapis qui couvre le plancher. — H. 30 cent., L. 38.

121 — Marbre blanc. = Buste d'homme, chauve et barbu, d'après l'antique. — H. 14 cent.

122 — Cire coloriée. Deux hauts reliefs faisant pendant l'un à l'autre. = Un cordonnier, au moment de frapper un enfant qui vient l'interrompre dans son travail.

Un paysan assis, s'apprêtant à ouvrir un pot qu'il a tiré d'un panier. Un enfant, accroupi près de lui pour satisfaire un besoin, est dérangé par deux chiens.

Travail vénitien du XVIIIe siècle. — H. 14 cent., L. 11.

Ces deux bas-reliefs sont placés dans des cadres en glace décorés de filets de verre.

123 — Pierres diverses. Bas-relief. = Bustes, vus de profil, de la Vierge et de saint Jean exécutés en pierres de couleur

et incrustés dans un encadrement de mosaïque de jaspes, de lapis-lazulis et de marbres divers.

Travail de Florence. — H. 13 cent., L. 17.

124 — Marbre blanc. Statuettes. = Deux baigneuses nues et accroupies. Elles font pendant l'une à l'autre.

Travail de l'époque de Louis XV. — H. 24 cent.

125 — Marbre blanc. = Buste de femme du temps de Louis XV, sur socle. — H. totale 20 cent.

126 — Marbre blanc. Statuettes. = Deux enfants couchés et endormis, faisant pendant l'un à l'autre. — H. 6 cent., Long. 17.

127 — Marbre blanc. = Deux têtes d'anges ailées, exécutées de ronde bosse. — H. 33 cent.

128 — Marbre blanc. = Buste de Marie-Antoinette, reine de France, sur socle. — H. totale 18 cent.

129 — Albâtre oriental. Statuette. = Cérès debout et diadémée, tenant de la main gauche une corne d'abondance et de la droite des épis de blé. Elle est vêtue d'une tunique talaire recouverte en partie d'un *peplus*. La tête, les bras et les pieds sont en argent.

Travail italien de la fin du XVIIIe siècle. — H. 27 cent.

La statuette est posée sur un socle en albâtre de 14 cent.

130 — Marbre blanc. Statuette. = Jeune femme nue, couchée sur le dos et endormie. — H. 13 cent., Long. 62.

Cette statuette est attribuée à Chaudet, sculpteur, né à Paris en 1763, mort en 1810.

131 — Marbre blanc. Statuettes. = La *Prudence* et la *Justice;* ébauche par Suzanne de deux statuettes exécutées pour la Banque de France. — H. 25 cent.

132 — Marbre jaspé. = Une lionne couchée. — H. 4 cent., Long. 16.

133 — Marbre rouge antique. = Un chien couché. — H. 7 cent., Long. 19.

134 — Marbre jaune antique. = Tête de Jupiter d'après l'antique. — H. 13 cent.

135 — Marbre blanc. = Buste de satyre. — H. 12 cent.

136 — Marbre blanc. = Buste de Silène couronné de pampres, d'après l'antique. — H. 14 cent.

137 — Marbre rouge antique. Statuette. = Cérès, d'après l'antique du musée du Vatican. — H. 24 cent.

138 — Albâtre. Statuette. = Jeune femme nue, couchée sur le ventre et endormie. — H. 7 cent., Long. 20.

§ III. SCULPTURE EN IVOIRE.

139 — Bas-reliefs. = Deux sujets sont sculptés sur la même plaque d'ivoire : l'entrée de Jésus à Jérusalem et la transfiguration. Dans tous les deux le Christ est représenté jeune et imberbe, la tête auréolée d'un nimbe uni. Dans la scène de la transfiguration, il est placé dans une gloire ovale. La présence de Dieu le père y est manifestée par une main étendue au-dessus de la tête de son fils ; mais cette main n'est point posée sur un nimbe crucifère, et les deux derniers doigts ne sont pas repliés sur la paume, ainsi que cela était pratiqué dès le IXe siècle[1].

Cette représentation de Jésus imberbe, la tête auréolée d'un nimbe non croisé, dénote un monument très ancien. Le caractère des figures, les poses des personnages et l'agencement des draperies respirent d'ailleurs le style de l'antiquité. Les feuilles sculptées qui encadrent les deux compositions sont empruntées à des monuments antiques.

Cette curieuse sculpture appartient aux premiers siècles du moyen âge. On ne pourrait lui assigner une date postérieure au VIIIe siècle. — H. 16 cent., L. 10.

140 — Bas-relief. = Deux sujets sont également sculptés sur la même plaque d'ivoire. Celui du haut représente la résurrection de Lazare ; celui du bas, Jésus guérissant un aveugle. Dans ces bas-reliefs, le Christ est représenté avec de la barbe, la tête nimbée du nimbe crucifère. Néanmoins tout

(1) Ms. Bibl. royale, *liber precum*. M. Didron a publié, d'après ce manuscrit du IXe siècle, la représentation d'une main bénissante nimbée. *Annales archéologiques*, tome I, p. 16.

indique encore dans ces sculptures les inspirations de l'art antique, et les feuilles qui bordent les sujets sont empruntées également aux monuments de l'antiquité.

L'exécution de cette table d'ivoire doit remonter à la fin du VIIIe siècle ou aux premières années du IXe. — H. 16 cent., L. 10.

141 — Bas-relief. = Deux sujets sont sculptés au-dessus l'un de l'autre, comme sur les plaques que nous venons de décrire. L'un représente saint Pierre prêchant devant le peuple : le chef des apôtres tient à la main les deux clefs symboliques ; sa tête est nimbée. L'autre, un personnage dont la tête est sans nimbe, conférant le baptême en présence d'une grande foule de peuple. Le néophyte est placé nu et debout dans la cuve baptismale. Le personnage qui baptise et les personnes de sa suite portent la longue robe et le manteau de l'antiquité ; les assistants, la tunique courte et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite.

Bien que le sculpteur de ces bas-reliefs se soit inspiré de l'art antique, et que les costumes de tous ses personnages soient ceux des anciens, on remarque dans son ouvrage un faire qui commence à s'éloigner de celui de l'antiquité. L'agencement des draperies, dont les plis affectent généralement de la rondeur, diffère de celui qui se fait remarquer dans les bas-reliefs précédemment décrits. Les feuillages, qui encadrent les deux sujets, ne sont pas non plus copiés fidèlement sur ceux que présente l'architecture romaine.

Cette sculpture semble appartenir à la fin du IXe siècle ou aux premières années du Xe. — H. 16 cent., L. 105 mill.

142 — Bas-relief. = Saint Pierre et saint Nicolas. Ce bas-relief, arrondi par en haut, est divisé en deux parties par une nervure. Dans la partie droite, saint Pierre est représenté sous une arcade, au-dessus de laquelle est placé l'ange Gabriel. Le chef des apôtres ne tient pas les clefs, mais une hampe surmontée d'une croix. Dans la partie gauche, saint Nicolas, évêque de Myre en Lycie, qui vivait sous Constantin le Grand. Il porte le costume des évêques grecs aux IXe et Xe siècles : la longue tunique, la *stola* antique ; la chasuble

dans sa forme primitive, sans échancrure et relevée sur le bras droit ; le pallium orné de croix. Ce costume est reproduit dans plusieurs manuscrits grecs des IXe, Xe et XIe siècles, et notamment dans le beau livre exécuté en 886, sous le règne de Basile le Macédonien [1]. La tête des deux saints est auréolée d'un nimbe ourlé d'une zone de perles. Leurs noms sont gravés sur le fond en lettres capitales grecques, disposées les unes au-dessus des autres.

Travail byzantin du Xe au XIe siècle. — H. 21 cent., L. 13.

143 — Deux bas-reliefs faisant pendant l'un à l'autre. = Dans l'un la Cène ; dans l'autre, divisé en deux parties par un ornement, Jésus priant son père, et Jésus apparaissant à ses disciples. Ils sont encadrés dans une bordure de feuillage qui s'appuie sur une ceinture de perles.

Travail italien du XIIe siècle, dans lequel on reconnaît l'influence de l'école byzantine. — H. 11 cent., L. 85 mill.

144 — Triptyque terminé par un fronton aigu. = La partie centrale et les deux volets, divisés en trois registres, renferment dix scènes tirées de la vie et de la passion du Christ, sculptées en bas-reliefs. Ces sujets sont placés sous des arcades ogivales.

Travail français des dernières années du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe. — H. 25 cent., L. 20.

145 — Diptyque. = Il offre dans chaque feuille six bas-reliefs, disposés deux à deux les uns au-dessus des autres. Les sujets représentés, tirés des derniers actes de la vie du Christ, sont placés sous des arcades ogivales. Les soldats qui arrêtent le Christ et ceux qui sont endormis auprès de son tombeau portent l'armure en usage au XIIIe siècle, la jaque de mailles, recouverte de la cotte d'armes, et le *capel de fer* par-dessus la *capeline de mailles* relevée sur la tête.

Travail français de la même époque. — H. 27 cent, L. 24.

146 — Statuette. = La Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Elle est vêtue d'une longue robe traînante, serrée à

(1) Ms. Bibl. royale, nº 510.

la taille par une ceinture bouclée. Un manteau descend de ses épaules jusqu'à terre. Sa tête est couverte du *dominical*, espèce de voile qui tirait son nom de ce que les femmes s'en paraient principalement le dimanche, pour aller à l'église. On rencontre ce voile dans les miniatures des manuscrits du VIIIe au XIIe siècle[1]. Il a été conservé aux statues de la Vierge, en France et en Allemagne, jusqu'au XVIe siècle.

Une riche couronne en filigrane d'or, à trois fleurons, ornée de pierres précieuses cabochons, fixe le voile sur la tête.

La statuette repose sur un socle de forme décagone, décoré de quatre-feuilles encadrés.

Ce beau spécimen de la sculpture de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe faisait partie du cabinet de M. Alexandre Lenoir (Cat., nº 193.). — H. de la statuette 38 cent.

147 — Retable en forme de triptyque, composé de bas-reliefs sculptés sur os. = Ce triptyque est élevé sur un socle en os, décoré d'une marqueterie de bois et d'ivoire teinté; il est terminé par un fronton aigu semé de crochets.

Chaque partie du triptyque est divisée en deux registres.

Dans la partie centrale, au registre supérieur, est représentée la crucifixion. Des groupes de soldats se tiennent à droite et à gauche de la croix; ils portent le casque conique, le grand bouclier de forme très allongée, arrondi par en haut, pointu par en bas, et la lance à pennon. Au registre inférieur, la nativité. La Vierge est en adoration devant Jésus; saint Joseph est endormi; plus loin un ange annonce aux bergers la naissance du Sauveur.

Dans le volet droit, au registre supérieur, la trahison de Judas; au registre inférieur, l'annonciation.

Dans le volet gauche, au registre supérieur, Jésus apparaissant à Marie Madeleine; au registre inférieur, l'adoration des mages. La Vierge porte la longue robe traînante, serrée à la taille et sur les bras; sa tête n'est pas couverte d'un voile, comme dans les monuments français de la même époque. Quel-

(1) Willemin et M. Pottier, *Mon. français inédits*, pl. 104 et 129, tome I, p. 62.

ques-uns des soldats, avec les armes du temps, ont conservé quelques parties des cataphractes antiques, ce qui doit faire supposer que l'artiste avait sous les yeux les débris des sculptures romaines de l'antiquité. Le mouvement dont les figures sont animées, le style de la composition et le fini de l'exécution signalent l'époque de la rénovation de l'art en Italie.

Chaque bas-relief est encadré dans une fine marqueterie de bois et d'ivoire, travail très en vogue dans le nord de l'Italie aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

Ouvrage de l'école vénitienne du commencement du XIVe siècle. — H. totale 55 cent., L. totale 41.

148 — Retable en forme de triptyque, composé de bas-reliefs sculptés sur os. = Il est élevé sur un socle en os, décoré de marqueterie et surmonté par un fronton aigu. La partie centrale est divisée en six compartiments présentant autant de bas-reliefs superposés deux à deux. Chacun des volets contient trois bas-reliefs, également au-dessus les uns des autres, et de même dimension que ceux de la partie centrale; le triptyque offre ainsi, lorsqu'il est ouvert, douze bas-reliefs en trois rangées.

Les sujets représentés sont ainsi disposés en commençant par en bas : dans la partie centrale, la nativité et l'adoration des mages; le lavement des pieds et la cène; Jésus présenté à Pilate, et le portement de croix. Au volet droit, la Vierge, avec l'enfant Jésus, ayant à ses côtés deux saints ; le Christ au jardin des Oliviers ; la trahison de Judas. Au volet gauche, trois saints ; le baptême de Jésus ; l'entrée du Christ à Jérusalem.

Chacun de ces douze bas-reliefs est placé en arrière d'une arcade surbaissée, qui est soutenue par de légères colonnettes torses et encadrée dans une riche décoration de marqueterie d'ivoire de diverses couleurs.

Le fronton contient un grand bas-relief représentant la crucifixion. Il est accompagné de deux bas-reliefs placés dans la partie en exhaussement des volets ; des groupes de soldats et de personnages y sont sculptés.

Ouvrage vénitien de la même époque. — H. tot. 1 m. 14 cent., L. 65. c.

149 — Autel domestique à volets, entièrement en ivoire. = Il est élevé sur un socle, et partagé en deux étages, qui renferment des figures de ronde bosse.

Un porche ouvert de trois côtés occupe l'étage inférieur. Les trois arcades ogives de sa façade sont soutenues par de légères colonnettes. La Vierge, assise sous ce porche, tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; deux anges debout, vêtus et ailés, et portant des flambeaux, se tiennent à ses côtés.

Dans l'étage supérieur, le Christ en croix ; à sa droite la Vierge, saint Jean à sa gauche. Ce groupe est placé en arrière d'une arcade ogive, subtrilobée, surmontée d'un fronton triangulaire qui couronne le monument.

Les volets, brisés en deux parties, sont enrichis chacun de six bas-reliefs qui reproduisent des scènes tirées de la vie du Christ. Les figures sont coloriées dans certaines parties, et les vêtements rehaussés d'or.

La face postérieure est décorée de deux rangs superposés d'arcatures ogivales surmontées de trèfles et de quatre-feuilles et encadrées dans un arc plein ceintre, style adopté en Italie aux XIIIᵉ et XIVᵉ siècles.

Travail italien. — H. tot. 39 cent., L. 10 ; L. de chaque volet, 8.

150 — Deux bas-reliefs réunis dans le même encadrement. = Dans celui de droite, une dame tresse une couronne avec des fleurs que lui présente un jeune homme à genoux devant elle. Dans celui de gauche, un homme et un dame chantent, en s'accompagnant de la *guiterne*. Les costumes des personnages sont ceux du XIIIᵉ siècle. Les sujets sont placés sous une décoration architecturale.

Les plaques sur lesquelles sont sculptés ces bas-reliefs formaient sans doute les deux plis de tablettes à écrire dont l'intérieur était enduit de cire.

Travail français. — H. 9 cent., L. 7.

151 — Bas-relief. = Le couronnement de la Vierge. Le Christ pose la couronne sur la tête de sa divine mère ; des anges célèbrent, par un concert, son arrivée dans le séjour céleste. On reconnaît dans les mains des anges tous les instru-

ments en usage au XIIIe siècle. La harpe, le violon ou *rebec*, le *tabour*, la *buccine* ou *fleuste*, le petit jeu d'orgues à main portatif, le *leuth* et la *guiterne*.

Au-dessus de ce groupe s'élève une décoration composée d'arcades plein-ceintrées, surmontées de frontons aigus.

Travail italien. — H. 10 cent., L. 75 mill.

Ce bas-relief a été placé dans un cadre en ébène, surmonté d'un fronton brisé et décoré d'ornements en bronze doré et de miniatures, ouvrage du commencement du XVIIe siècle.

152 — Triptyque terminé par un fronton aigu. = La partie centrale et les volets sont divisés en deux registres.

Dans les registres supérieurs, sur la partie centrale, la crucifixion ; sur les volets, la Vierge et saint Jean. Dans les registres inférieurs, sur la partie centrale, la Vierge assise, environnée d'anges, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, devant lequel un mage est prosterné ; sur le volet droit, les deux autres rois mages; sur le volet gauche, la présentation au temple.

Les sujets dans la partie centrale sont sculptés en haut relief dans l'épaisseur de l'ivoire; ils sont exécutés en bas-relief dans les volets. Les figures des personnages ont reçu quelques touches de peinture, les chevaux sont dorés ; certaines parties des vêtements ont été également coloriées. Cette décoration polychrome est un des caractères de l'ornementation du XIVe siècle. Chacun des sujets est placé sous une arcade ogive subtrilobée; un quatre-feuilles encadré occupe le tympan du fronton. — H. 22 cent., L. tot. 15.

153 — Deux bas-reliefs sculptés et découpés à jour, faisant pendant l'un à l'autre. = Ils renferment chacun quatre sujets. Parmi les saints qui y sont représentés on distingue saint Georges, revêtu de l'armure en usage au XIVe siècle ; la tête couverte du bassinet, à visière très proéminente. — H. 56 mill., L. 60.

154 — Oliphant. = Il est entièrement couvert de sculptures représentant des chasseurs, des animaux et quelques sujets agencés avec art au milieu de riches rinceaux du meilleur goût. Garniture en argent. — Long. 58 cent.

Cette pièce a été gravée dans l'*Album* de M. Du Sommerard, 4ᵉ série, pl. XXVI; elle provient du cabinet de M. le comte de Renesse-Breidbach.

155 — Bas-reliefs sculptés et découpés à jour, se détachant sur un fond de velours noir. = Ces bas-reliefs, sculptés sur quatre plaques d'ivoire de même dimension, forment une suite de sujets au nombre de quatre dans chaque plaque, tous tirés de la vie du Christ. Ces plaques, qui ont dû être employées à l'ornementation de livres de prières, sont réunies dans le même cadre, et présentent ainsi seize sujets disposés sur quatre rangées.

Chaque sujet est placé sous trois arcades plein cintre subtrilobées, surmontées de frontons aigus, dont les tympans renferment de petites figures d'anges qui jouent de divers instruments.

Travail italien. — H. 26 cent., L. 23.

156 — Feuille de diptyque. = Elle présente deux bas-reliefs : la nativité et la crucifixion. Chacun des sujets est surmonté d'une décoration dans le style ogival. L'ivoire a conservé des traces de coloration. — H. 13 cent., L. 85 mill.

157 — Diptyque. = Il offre dans chaque feuille deux bas-reliefs : la résurrection de Lazare et l'entrée de Jésus à Jérusalem ; la crucifixion et le Christ mis au tombeau. Ces sujets, qui ont été coloriés en partie, sont placés chacun sous trois arcades ogives subtrilobées. — H. 19 cent., L. 20.

158 — Diptyque. = Deux bas-reliefs sont sculptés dans chaque feuille : l'entrée de Jésus à Jérusalem et la trahison de Judas; la cène et la crucifixion. Des arcades ogives subtrilobées sont placées au-dessus de chaque sujet. — H. 19 cent., L. 23.

159 — Deux bas-reliefs sculptés et découpés à jour. = Ils ont dû servir à l'ornementation de la couverture d'un livre de prières ou former les deux feuilles d'un diptyque.

Chaque feuille présente six sujets disposés, trois par trois, en deux rangées verticales qui sont séparées par un pilastre. Le pilastre est percé de six niches renfermant chacune la figure en pied de l'un des apôtres. Des anges également placés dans

des niches, au-dessus les unes des autres, forment deux bordures qui encadrent toute la composition. Les figures sont traitées avec une rare perfection, et les décorations architecturales rendues avec une délicatesse surprenante.

Travail italien. — H. 19 cent. 5 mill., L. 13 cent.

Ces deux pièces ont été publiées par M. Du Sommerard, *Album*, 5e série, pl. XV.

160 — Tétraptyque. = Quatre bas-reliefs sont sculptés sur quatre feuilles d'ivoire de même dimension qui sont jointes ensemble par des charnières et se replient l'une sur l'autre, en sorte qu'étant fermées par des agrafes, elles forment une espèce de dé renfermant toutes les parties sculptées. Les sujets suivants y sont représentés : la nativité, la naissance du Christ annoncée aux bergers, l'adoration des mages et la présentation au temple. — H. 75 mill., L. de chaque feuille 53.

161 — Diptyque. = Il renferme huit bas-reliefs découpés à jour sur fond d'ébène; les sujets sont tirés de la légende de sainte Catherine d'Alexandrie. — H. de chacun 50 mill., L. 35.

162 — Diptyque. = Il contient dans chaque feuille quatre sujets sculptés en haut relief : l'annonciation, la visite à sainte Élisabeth, la nativité du Christ, l'adoration des mages, la présentation au temple, la crucifixion, Jésus apparaissant à Marie Madeleine et le couronnement de la Vierge. Chaque sujet est encadré par de légères colonnes qui soutiennent deux arcades ogives. — H. 13 cent., L. 27 cent. 5 mill.

163 — Bas-relief découpé, se détachant sur un fond d'ébène. = Groupe de six personnages. L'un d'eux, la tête ceinte d'une couronne de laurier, porte une armure sous laquelle on aperçoit la jaque de mailles ; un autre, un costume civil qui appartient au commencement du XVe siècle. — H. 12 cent., L. 6.

164 — Triptyque. = La partie centrale, traitée en haut relief, présente deux tableaux : dans le bas, la crucifixion ; dans le haut, le couronnement de la Vierge. Dans le volet droit, saint Pierre et saint Étienne. Dans le volet gauche, saint Paul et un saint archevêque. Les sujets sont placés sous des arcs

ogives en accolade. Dans les tympans sont sculptées des roses et des armoiries.

Style gothique anglais du xve siècle. — H. 24 cent., L. 20.

165 — Bas-relief. = Jésus lavant les pieds à ses disciples. Groupe de six personnages, découpé et appliqué sur fond d'ébène. — H. 14 cent., L. 7.

166 — Bas-relief. = L'Amour divin vainqueur de Cupidon, allégorie.

École espagnole de la fin du xve siècle. — Carré de 11 cent.

167 — Main de justice. = L'inscription LUDOVICUS REX FRANCORUM est répartie sur trois olives qui décorent la hampe. Le mot REX est suivi d'un lambel aux trois pendants, ce qui peut faire supposer que ce sceptre a appartenu à Louis XII, qui portait ce lambel dans ses armes lorsqu'il n'était que duc d'Orléans. —Long. de la hampe 65 cent., de la main 10.

168 — Petit monument exécuté de ronde bosse. = Le jugement de Pâris. Autour d'un pilier hexagone, orné de masques satyriques, sont placés six personnages. Les trois déesses Vénus, Pallas et Junon se présentent nues au jugement de Pâris. Le fils de Priam est assis à terre et endormi; Mercure lui frappe sur l'épaule pour le réveiller. Mars se tient derrière le messager de Jupiter, pour assister au jugement. Mercure, Mars et Pâris portent les costumes chevaleresques du temps de Louis XII.

Il n'y a pas lieu de s'étonner de voir les divinités de l'Olympe travesties de cette manière. Les artistes du moyen âge ne représentèrent jamais les scènes dont ils puisaient les sujets dans les livres sacrés et dans l'histoire qu'avec les costumes, les armes et les meubles de leur époque; quelques artistes des premières années du xvie siècle persistèrent dans cet ancien usage.

Le pilier est surmonté d'un ornement ovale aplati, où l'on a représenté Minerve et Lucrèce. Cet ornement ne paraît pas avoir appartenu originairement au monument.

Travail italien. — H. 20 cent., D. 8.

169 — Cippe. = Il est composé de huit morceaux d'os de

forme hémisphérique, sculptés en bas-relief. Sur l'un de ces morceaux, une vieille femme qui sort d'une maison ; sur tous les autres, des guerriers revêtus de l'armure antique ; plusieurs cependant portent les cheveux longs et le petit bonnet plat adopté sous Louis XII.

Travail vénitien du commencement du XVI[e] siècle. — H. 11 cent.

170 — Bas-relief. = Jésus et la Samaritaine auprès du puits de Jacob. Ivoire colorié et doré dans certaines parties.

Travail allemand. — H. 11 cent., L. 75 mill.

171 — Bas-relief. = Charles-Quint et Léon X. Charles-Quint, élu empereur en 1519, conclut, le 8 mai 1521, avec le pape Léon X, un traité d'alliance, aux termes duquel les confédérés s'obligeaient à établir dans le duché de Milan François Sforza, après avoir détaché de ce duché Parme et Plaisance, qui, aussi bien que le duché de Ferrare, devaient être réunis aux États du saint-siége. Cette alliance a été le motif de l'*ex-voto* que nous décrivons. La Vierge, tenant son divin fils, occupe le haut du tableau ; elle est placée dans une auréole ardente et entourée de cinq anges, qui portent les instruments de la passion. A droite et à gauche, dans le bas du tableau, le pape et l'empereur sont à genoux, les mains jointes, implorant la mère de Jésus pour la réussite de leur entreprise. Le pape a derrière lui des évêques et des cardinaux ; l'empereur, qui a déposé la couronne impériale aux pieds de la Vierge, est suivi de l'impératrice et de sa cour.

Travail allemand. — H. 12 cent., L. 8.

172 — Chapelet en os, composé de onze grains et d'un crucifix. = Le grain principal, qui est surmonté d'un anneau pour passer le doigt, est de forme triangulaire. Chaque face présente un buste sous une arcade décorée dans le style de la renaissance. Ces bustes sont ceux du pape Adrien VI, de Charles-Quint et de Henri VIII, roi d'Angleterre, tous trois ligués contre François I[er], par le traité du 3 août 1523. Quoique les figures soient un peu usées par le frottement, on reconnaît facilement ces personnages. L'empereur porte la couronne impériale, et sa poitrine est décorée du collier

de la Toison-d'Or; Henri tient à la main la rose d'Angleterre.

Les neuf petits grains qui suivent sont aussi taillés triangulairement ; ils offrent sur chaque face un médaillon renfermant une tête; sur le dernier grain, qui est de forme aplatie, l'artiste a représenté d'un côté la Vierge, de l'autre saint Jean. — L. tot. 49 cent.

173 — Groupe de ronde bosse. = La fuite de Joseph et de Marie en Égypte. Fragment. — H. 5 cent., L. 25 mill.

174 — Figurine. = La Vérité ; une écharpe d'or lui ceint le corps et flotte légèrement derrière elle ; elle tient à la main un miroir dont le cristal est formé par un rubis. — H. 32 mill.

175 — Bas-reliefs sur une boîte de forme ronde. = Sur le dessus, des nymphes au bain ; sur le fond, un satyre rencontrant une nymphe endormie.

Travail italien. — D. 6 cent.

176 — Couteau et sa gaîne. = Ce bel objet est connu sous le nom de *couteau de Diane de Poitiers*. Le manche du couteau est formé par la figure en pied de Mars ; le dieu porte un carquois sur les épaules et tient un arc à la main. Sur la face principale de la gaîne, les trois déesses Junon, Pallas et Vénus, qui tient l'Amour devant elle, forment un groupe exécuté en haut relief. Au revers, une femme assise tient un miroir ; le surplus du champ est couvert de mascarons et d'ornements gracieux, sculptés en bas-relief.

Cette pièce a été publiée par M. Willemin dans ses *Monuments français inédits*, tome II, pl. 289.

Travail italien. — Long. 21 cent.

177 — Haut relief de forme octogone. = Sur le devant, trois personnages lisent dans un livre ; au second plan, un homme bat du tambour, un autre joue de la flûte ; plus loin, un groupe de danseurs et un groupe de buveurs.

Sous le terrain du premier plan se trouve gravée la date de 1549 ; les personnages portent le costume de cette époque.

Travail allemand. — D. 65 mill.

178 — Bas-relief colorié. = La Vierge et saint Joseph

sont en adoration devant Jésus qui vient de naître et que des anges environnent. Les bergers, conduits par l'étoile miraculeuse, arrivent de tous côtés ; l'un d'eux joue de la cornemuse. Les costumes des bergers rappellent ceux de l'époque de Charles IX. — Carré de 17 cent.

179 — Haut relief. = Hercule combattant Géryon. Les figures principales se détachent presque entièrement du fond.

Cette sculpture, remarquable par son excellente exécution, est incrustée dans un socle en marbre vert de mer, dont la plinthe est ornée de deux mosaïques et d'un camée d'agate, représentant un masque bachique. Elle provient du cabinet de M. Fiérard.

Travail italien. — H. du bas-relief 14 cent., L. 11.

180 — Haut relief. = La leçon de flûte. Un satyre enseigne à une jeune nymphe à jouer de la flûte. Ils sont assis au pied d'un arbre, dont le tronc est enlacé par les rameaux d'une vigne chargée de raisins. Dans le fond, on aperçoit des satyres et des nymphes.

Travail italien. — H. 17 cent., L. 11.

181 — Haut relief. = Diane et ses nymphes surprises par Actéon. Composition de six figures, exécutée dans une pièce d'ivoire de 23 millimètres d'épaisseur, profondément fouillée ; les figures du premier plan se détachent entièrement du fond.

Travail italien. — H. 10 cent., L. 17.

182 — Haut relief. = La chute de Phaéton. Le fils du Soleil foudroyé par Jupiter est précipité dans l'Éridan avec son char et ses chevaux. Sur le premier plan, les Héliades, ses sœurs, commencent à être changées en peupliers.

Ce bas-relief fait pendant au précédent.

183 — Oliphant. = Il est couvert de sujets de chasse, sculptés en relief. L'embouchure est formée par une tête de chien. — Long. 52 cent.

184 — Poivrière de forme ovoïdale. = Elle est élevée sur un socle et supportée par trois sirènes. Six figures sont sculptées en haut relief sur la panse : Saturne, Jupiter, Neptune, Mercure, Pan et Bacchus. Le bouchon est formé par un satyre

et deux autres figures adossées. Cet objet provient du cabinet de M. Fiérard. — H. 21 cent.

185 — Groupe monumental. = Dans le bas, six génies, ailés et vêtus à l'antique, jouent de divers instruments; ils sont disposés en cercle et supportent sur leurs épaules un plateau sur lequel sont placés trois amours qui soutiennent au-dessus de leurs têtes un jeune triton tenant un dauphin.

Travail italien de la fin du XVIe siècle. — H. 25 cent.

186 — Bas-relief. = Vénus Anadyomène portée sur la mer dans une coquille traînée par deux dauphins que conduisent des amours.

Travail italien. — H. 9 cent., L. 15 cent. 5 mill.

187 — Cornet de chasse. = Toute la surface est sculptée en relief. On y a représenté des chiens attaquant des cerfs, un loup et un sanglier. — Long. 28 cent.

188 — Groupe en haut relief découpé et appliqué sur fond d'ébène. = Vénus Anadyomène. Le dauphin qui l'a portée sur le rivage est encore auprès d'elle; deux amours et un cygne semblent s'opposer à ce que la déesse quitte les plaines de la mer. — H. 16 cent., L. 10.

189 — Bas-relief. = Danaé. La fille d'Acrisius entièrement nue est étendue sur un lit et tient un collier de perles. Un amour répand auprès d'elle de nombreuses pièces d'or. Ces deux figures sont traitées en haut relief. Un autre amour se tient au pied du lit. Dans le fond, un paysage orné de fabriques.

Travail italien — H. 8 cent., L. 20.

190 — Statuette. = Un enfant couché sur un lit. — Long. 11 cent.

191 — Vase de forme cylindrique. = Sur le pourtour, l'enlèvement de Proserpine sculpté en haut relief.

Travail italien. — H. 11 cent., D. 5.

192 — Grande aiguière de forme ovale, à panse aplatie, et son plateau. = Sur la panse du vase, qui est d'un seul morceau, est représentée une allégorie, qui devait se rapporter à quelque fait de l'époque, mais dont le sens est aujourd'hui indéchiffrable : la chaste Diane, qu'on reconnaît à l'arc qu'elle

tient à la main et au croissant qui orne sa tête, est assise sur un trône, et semble dicter un arrêt impitoyable contre une nymphe coupable. Cupidon implore l'implacable déesse. A sa droite, un faune et une nymphe, surpris ensemble, cherchent en vain à fuir, et sont enveloppés dans des filets. A sa gauche, l'une des compagnes de la reine des bois sonne du cor, et excite des chiens à la poursuite d'un génie ailé, qui s'élance dans les airs, emportant dans ses bras un enfant nouveau-né. Plus loin, le Hasard, les yeux bandés, fait tomber, d'une corne qu'il renverse, de l'argent, une couronne, un sceptre et un masque scénique.

Le goulot du vase est supporté par une caryatide. L'anse est formée par une figure de vieillard se terminant en gaîne. Le couvercle est décoré d'un bas-relief circulaire représentant des enfants, avec les attributs des quatre saisons ; il est surmonté par une figure de femme nue qui tient un jeune enfant dont elle cherche à apaiser les cris. La frise qui borde le pied du vase, sculptée en haut relief, représente une troupe de jeunes amours traversant l'Océan, les uns dans une barque, d'autres sur des dauphins, ceux-ci sur des cygnes, ceux-là sur des boucs marins. — H. tot. 42 cent., L. de la coupe 16 cent. sur 12.

Le plateau, de forme ovale, a été inscrusté dans une table d'ébène et recouvert d'une glace. L'ombilic, sur lequel portait l'aiguière, est orné de divers attributs de pêche et d'une guirlande composée de fleurs, de fruits, de coquillages et de poissons. Le pourtour est décoré de six médaillons de forme ovale où sont représentés les divers travaux de la campagne dans chaque saison. Ces médaillons sont séparés par des personnages : les uns sont occupés de travaux champêtres, les autres se livrent aux plaisirs différents que chaque saison nous offre.

Travail des premières années du XVIIe siècle, attribué à Copé Fiammingo. — D. du plateau 80 cent. sur 64, H. des bas-reliefs 11 cent.

193 — Cippe sculpté en bas-relief. = Mercure, dieu du commerce, fuit sur un char, effrayé de l'approche de la Guerre, qui traîne après elle la Peste et la Famine. Plus loin, l'artiste a représenté, en opposition, l'Abondance et la Paix figurées par un groupe de femmes et d'enfants diversement occupés.

Travail de la fin du XVIe siècle ou des premières années du XVIIe. La monture, en bronze doré, est postérieure. Cet objet provient du cabinet de M. Fiérard. — H. de l'ivoire 10 cent., D. 14.

194 — Haut relief. = Un amour donnant du cor; il est sculpté sur le couvercle d'une boîte rectangulaire. — H. 60 mill., L. 45.

195 — Bas-relief découpé et appliqué sur fond d'ébène. = Groupe d'enfants nus se livrant au jeu. — H. 13 cent., L. 7.

196 — Groupe. = La mort et la vie. Un squelette rongé par les vers est adossé à une jeune fille nue, qui tient une rose à la main.

Attribué à Christoph Harrich, artiste allemand, mort en 1630. — H. 12 cent.

197 — Tête à deux faces = L'une est celle d'un homme qui vient d'expirer; elle porte, gravée sur le front, l'inscription : *Dura et aspera;* l'autre, dépouillée de la peau et des chairs, est couverte d'insectes qui la rongent.

En pendeloque au-dessous, deux cœurs en or émaillé, réunis sous une couronne de marquis.

Ouvrage attribué au même artiste. — H. 22 mill.

198 — Bas-relief de forme octogone. = Judith suivie de sa vieille suivante. Figures à mi-corps. — H. 5 cent.

199 — Bas-reliefs. = Deux enfants assis s'embrassant. — H. 45 mill., L. 50.

200 — Figurines sculptées dans des dents de lion. = Deux moines : l'un tient une bourse, l'autre un livre. — H. 7 cent.

201 — Figurine sculptée dans une dent de lion. = Jeune femme portant le costume flamand du commencement du XVIIe siècle. — H. 7 cent.

202 — Bas-relief de forme ronde. = Le jugement de Pâris. Mercure présente aux trois déesses le fils de Priam; Jupiter et les grands dieux de l'Olympe sont descendus sur le mont Ida pour assister au jugement.

Travail italien. — D. 17 cent.

203 — Statuette. = L'enfant Jésus, le pied sur une tête de mort. Attribué à François Flamand. — H. 11 cent.

204 — Groupe. = Deux enfants se tenant embrassés. L'ivoire a été teinté en brun-rouge.

Ce groupe, attribué aussi à François Flamand, provient du cabinet de M. Alexandre Lenoir. — H. 17 cent.

205 — Bas-relief. = *Ecce homo;* figure à mi-corps. Elle est reproduite à la fin du présent chapitre. — H. 11 cent., L. 75 mill.

206 — Bas-relief. = Le jugement de Pâris. Le beau berger remet la pomme à Vénus; Junon s'est déjà éloignée et se couvre de ses vêtements. — H. 5 cent., L. 8.

207 — Haut relief. = Latone, couchée au pied d'un grand arbre, vient de mettre au monde Apollon et Diane ; elle implore la cruelle Junon, qui apparaît dans un nuage, armée d'un arc. Dans le fond, un paysage enrichi de fabriques.

Travail italien. — H. 8 cent., L. 13.

208 — Figurines. = Un porte-drapeau et un joueur de flûte. Ils sont placés sur des colonnes en ébène dont les bases et les chapiteaux sont en ivoire. — H. des figures, 6 cent., des colonnes, 22.

209 — Bas-relief de forme ovale. = Sainte Mathilde, reine d'Allemagne, mère de l'empereur Othon le Grand. Le fond est découpé à jour. — H. 10 cent., L. 5.

210 — Groupe. = Deux enfants nus, assis. — H. 12 cent., L. 10.

211 — Bas-relief découpé et appliqué sur fond de velours. = Bacchus enfant, buvant dans une coquille le jus d'une grappe de raisin, qu'il tient de la main gauche. — H. 10 cent.

212 — Statuette. = Un amour. Il pose le pied sur le globe et tient deux colombes. — H. 12 cent.

213 — Statuette. = Un enfant nu, assis. — H. 13 cent.

214 — Bas-relief. = Saint Jérôme.

Travail flamand. — H. 16 cent. 5 mill., L. 9 cent.

215 — Bas-relief faisant pendant au précédent. = Sainte Madeleine. — H. 16 cent. 5 mill., L. 9 cent.

216 — Groupe. = Descente de croix. Le corps du Christ est soutenu par Joseph d'Arimathie, Nicodème et saint Jean; la Vierge se tient derrière eux.

Ce groupe est placé dans une niche en ébène, de forme monumentale. — H. du groupe 21 cent., L. 15; H. tot. du monument 56 cent.

217 — Deux bas-reliefs de forme ovale. = La chasse au cerf et la chasse au renard. Ils font pendant l'un à l'autre.

Travail allemand. — H. 9 cent., L. 18.

218 — Grand vase forme Médicis, avec couvercle, anses, fond et piédouche en vermeil. = Sur le corps du vase, formé d'un seul morceau d'ivoire, est sculpté un bas-relief composé de treize enfants nus, diversement groupés, et figurant, par des allégories, les quatre saisons, les cinq sens et les quatre éléments. — H. de l'ivoire 19 cent., D. 14; H. tot. du vase 38 cent.

La monture, fort riche, est moderne. Le couvercle porte le chiffre de la reine Caroline d'Angleterre, à qui ce précieux objet a appartenu.

219 — Groupe. = Abraham au moment de sacrifier son fils. Le patriarche lève les yeux au ciel; Isaac est appuyé sur son père, la tête penchée vers la terre, dans l'attitude de la résignation.

Travail allemand. — H. 30 cent.

220 — Petite coupe de forme ovale, à quatre lobes. = Elle est décorée de guirlandes de fruits et portée par deux enfants assis sur des dauphins. — H. 12 cent.

221 — Statuette. = Vénus nue, couchée sur un lit.

Travail italien. — Long. 15 cent.

222 — Haut relief découpé. = Les trois Grâces.

Travail flamand. — H. 22 cent., L. 16.

Ce groupe est placé dans le cadre en bois sculpté, n° 46.

223 — Statuette. = Squelette debout, tenant une bêche et un sablier..

Travail allemand dans le style d'Angermann. — H. 25 cent.

224 — Vase de forme cylindrique. = Sur le fond est gravée la figure de profil du pape Innocent XI, qui monta sur le trône pontifical en 1676. Sur le pourtour extérieur sont sculptées en bas-relief sept figures de femmes avec les attributs des principales vertus : la foi, la charité, l'espérance, la justice, la vé-

rité, la tempérance et la force. L'artiste aurait-il voulu faire allusion aux vertus du souverain pontife dont le portrait décore le fond du vase ?

Travail italien. — H. 10 cent., D. 75 mill.

225 — Petit pot à couvercle et anse. = Quatre enfants, représentés avec les attributs des éléments, sont sculptés en bas-relief sur la panse. L'anse est formée par un torse d'ange ailé. — H. 10 cent., D. 6.

226 — Vase de forme cylindrique. = Le pourtour est orné d'un bas-relief où sont représentés quatre enfants avec les attributs des éléments. Sur le fond, Saül voulant percer David de sa lance. — H. 85 mill., D. 90.

227 — Bas-relief. = Portrait en médaillon de Anne de Boulen, drapée et coiffée à l'antique. — H. 19 cent.

228 — Figurine. = Le Christ en croix.

La croix est en écaille. — H. de la figure 45 mill., de la croix 14 cent.

229 — Groupe. = Les trois Grâces pleurant. Elles sont dos à dos, laissant entre elles un espace vide, et paraissant avoir été ainsi disposées pour porter une urne cinéraire. Ce groupe est pris dans le même morceau d'ivoire.

Travail flamand. — H. des figures 145 mill.

230 — Cippe monté en ébène. = Un triomphateur est porté sur l'Océan dans un char attelé de deux lions marins, qui sont montés par des enfants dont la tête est chargée d'une corbeille de fleurs et de fruits. Un génie lui pose une couronne sur la tête, un autre sonne de la trompe. Neptune monté sur un dauphin, Amphytrite et d'autres divinités marines suivent son char. — H. 18 cent., D. 16.

231 — Haut relief. = La levée du siége de Vienne. En 1683, les Turcs, commandés par Kara-Mustapha, assiégeaient cette ville, lorsque Jean Sobieski, roi de Pologne, vint au secours des assiégés, et mit l'armée des Turcs en déroute. Le bas-relief que nous décrivons a été fait en mémoire de cet événement. L'armée des Turcs est en fuite ; les cavaliers, dans leur effroi, se précipitent les uns sur les autres, écrasant les

fantassins. Dans le haut du tableau, un ange ailé et couronné poursuit les infidèles. Son bras droit est armé d'un glaive; son bras gauche porte un écu surmonté du crucifix, où sont gravées les armes de Pologne, écartelées de celles de l'empire, avec cette inscription : « *Veni in adjutorium populo Dei.* » Dans le fond on aperçoit la ville de Vienne. — H. 11 cent., L. 23.

232 — Statuette sur piédestal. = Louis XIV debout, en costume romain.

Le piédestal, en écaille, est décoré de quatre bas-reliefs en ivoire : Louis XIV couronné par la Victoire, le passage du Rhin, le triomphe de la Religion, le Génie des sciences et des arts. Il repose sur une plinthe en ivoire semée de fleurs de lis et de L couronnés, et ornée de quatre cartouches dont trois renferment des figures représentant la Justice, la Force, et la Gloire, et le quatrième, les armes de France et de Navarre. — H. de la statuette 24 cent., H. tot. du monument 50.

233 — Bas-reliefs sur boîte de forme ronde. = Sur le couvercle, le prince Eugène remportant sur les Turcs la célèbre victoire de Zentha, le 11 septembre 1697; sur le fond, un trophée composé de canons, d'armes et de drapeaux. — D. 65 mill.

234 — Statuette. = Crucifix. La statuette est signée du monogramme IMG. — H. de la figure 42 c.

Au-dessus et à l'entour du crucifix sont disposés divers groupes de cette manière : au-dessus de la croix, un groupe de trois têtes d'anges, entourant la divine colombe, exécuté en haut relief. — H. 18 cent., L. 11.

A droite, un ange, figure de ronde bosse. — H. 23 cent.

A gauche, un autre ange, figure de ronde bosse. — H. 19 cent.

Au-dessous des croisillons : à droite, un groupe de trois anges ailés et nus, traité en haut relief. — H. 25 cent., L. 20.

A gauche, un groupe de deux anges, exécuté de la même manière. — H. 33 cent., L. 17.

235 — Haut relief. = La Vierge vue à mi-corps; elle tient l'enfant Jésus dans ses bras. — H. 11 cent.

236 — Bas-relief. = Le jugement de Pâris. Les trois déesses, conduites par Mercure, se soumettent, nues, au juge-

ment de Pâris, qui remet la pomme à Vénus. — H. 16 cent., L. 13.

237 — Bas-relief. = La Trinité. Dieu le Père soutient son Fils sur ses genoux ; le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus du Père et du Fils. — H. 17 cent., L. 85 mill.

238 — Statuette. = La Madeleine. La sainte est debout, un pied appuyé sur une tête de mort ; elle lève au ciel ses yeux remplis de pleurs. — H. 27 cent.

Cette statuette est placée sur un fût de colonne en serpentine, dont la base est en bronze ciselé et doré.

239 — Groupe sculpté dans le même morceau d'ivoire. = Les trois Parques. Clotho et Lachésis, sous la figure de jeunes femmes, sont assises dos à dos ; celle-ci file, celle-là tient la quenouille. La vieille Atropos agenouillée s'apprête à couper le fil. — H. 19 cent., D. 11.

240 — Haut relief. = Vertumne. Le dieu des jardins et des vergers est à demi couché sur la terre ; il tient une corne d'abondance chargée de fruits. — H. 10 cent., L. 17.

241 — Haut relief. = Pomone. La nymphe des jardins, étendue au pied d'un arbre, tient des fleurs dans les deux mains.

Ce bas-relief fait pendant au précédent.

242 — Bas-relief arrondi par en haut. = La nativité. La Vierge, à genoux, tient dans ses bras l'enfant Jésus ; saint Joseph, assis sur une roche, est endormi. Des anges occupent le fond et la partie supérieure du tableau. — H. 26 cent., L. 14.

243 — Statuette. = Cupidon, debout, tenant son arc.

Travail du commencement du XVIIIe siècle. — H. 16 cent.

244 — Statuette. = Jeune Bacchus, debout, tenant une coupe et une grappe de raisin. — H. 17 cent.

245 — Statuette. = Une baigneuse. Elle est assise, et de la main gauche rattache ses cheveux. — H. 13 cent.

Socle en porphyre oriental orné de bronze doré.

246 — Statuette. = Hébé tenant une aiguière. — H. 16 cent.

Socle semblable.

247 — Bas-reliefs sur une croix. = Vingt-deux sujets tirés

du Nouveau Testament sont sculptés sur la hampe et la traverse de la croix. Chaque sujet est placé sous une arcade ogive en accolade et expliqué par une inscription en langue slave.

Travail des fabriques de Kiew ou de Viazma. — H. 14 cent.

La croix est enchâssée dans une doublure en argent.

248 — Feuille de diptyque. = Cette pièce, finement sculptée, présente un grand nombre de saints de l'église grecque, le Christ sur son trône et six sujets tirés de l'Évangile.

Travail des mêmes fabriques. — H. 9 cent., L. 7.

249 — Cippe sculpté en bas-relief. = Sept femmes nues sont réunies auprès d'une fontaine pour se baigner. Le fond est occupé par les ruines d'un palais. Monture en ébène.

École flamande. — H. 14 cent., D. 13.

250 — Vidrecome sculpté en bas-relief. = Une bacchanale. Silène dans l'ivresse est soutenu par deux satyres ; plus loin, une bacchante se défend des embrassements d'un satyre ; dans le bas, de jeunes enfants affourchés sur des boucs. Le couvercle est décoré d'un bas-relief représentant des enfants jouant avec des chiens.

École flamande. — H. 16 cent. 5 mill., D. 10 cent.

251 — Bas-relief. = Saint Jérôme dans sa retraite. Figure à mi-corps. — H. 11 cent., L. 85 mill.

252 — Bas-relief. = Saint Sébastien. Le saint, attaché à un arbre, a déjà reçu la mort ; son corps s'affaisse ; sa tête est penchée sur sa poitrine. Dans le bas du tableau, on lit le monogramme J. PH. — H. 16 cent., L. 10 cent. 5 mill.

253 — Bas-relief. = Saint Louis. L'artiste n'a pas revêtu le saint roi du costume de son époque ; il porte une armure de la fin du xve siècle, recouverte d'un manteau garni de fourrures. Il tient de la main gauche la couronne d'épines et les clous, instruments de la passion de Notre-Seigneur ; de la droite, la main de justice. Ce bas-relief est signé du même monogramme J. PH. — H. 14 cent., L. 8.

254 — Bas-relief. = Le Christ présenté au peuple. Figure à mi-corps, signée du monogramme J. PH. — H. 95 mill., L. 65.

255 — Statuette. = Saint Sébastien. Le saint martyr, attaché debout à un arbre, est percé de flèches. — H. 18 cent.

256 — Groupe. = Le Christ en croix. La Madeleine est au pied de l'arbre de la rédemption. Le Christ est exécuté de ronde bosse, la Madeleine en bas-relief. — H. tot. 145 mill.

257 — Diptyque de forme sphéroïdale. = Il s'ouvre par le milieu et offre un sujet en haut relief à l'intérieur de chaque hémisphère. A droite, le Christ sortant du tombeau ; à gauche, le couronnement de la Vierge. L'extérieur est travaillé en forme de coquille bivalve. L'ouverture est garnie d'une monture en argent qui sertit les deux hémisphères. — D. 6 cent.

258 — Bas-relief rond. = Sujet mythologique. — D. 12 cent.

259 — Bas-relief découpé et appliqué sur fond d'ébène. = La Charité. Elle est personnifiée sous la figure d'une femme qui allaite un enfant et en tient un autre par la main. — H. 20 cent., L. 10.

260 — Statuette. = Le maréchal-ferrant boiteux.

Travail allemand. — H. 11 cent.

261 — Groupe. = Vénus et Adonis. La déesse, assise, cherche à retenir le beau chasseur, qui s'arrache de ses bras et part, précédé de ses deux chiens. — H. 115 mill., L. 9 cent.

Travail italien de l'époque de Louis XV.

262 — Groupe. = L'Amour et Psyché. La princesse est couchée et endormie ; Cupidon vient la surprendre. — H. 35 mill., L. 70.

Ce petit groupe est placé dans un cadre en ébène décoré de fleurons et d'enroulements en bois de peuplier, dans le goût du XVIe siècle.

263 — Statuette. = Un vieillard assis, tenant une pipe et un pot à tabac. Un vêtement, exécuté en bois, lui couvre le dos.

Ouvrage de Simon Troger, artiste allemand. — H. 34 cent.

264 — Groupe. = Une vieille femme tenant un enfant par la main. Ils portent tous deux quelques lambeaux de vêtements sculptés en bois.

Ouvrage du même artiste. — H. 45 cent.

265 — Statuette. = Une mendiante allaitant son enfant. Les carnations sont en ivoire, les vêtements en bois.

Ouvrage du même artiste. — H. 26 cent.

266 — Buste de Voltaire. = Il est daté de 1771. — H. 11 cent.

267 — Statuette. = Baigneuse d'après Falconnet. — H. 16 cent. Socle en porphyre oriental, avec base en bronze ciselé et doré.

Falconnet, sculpteur, né en 1716 à Paris, a laissé de beaux ouvrages. Sa baigneuse eut le plus grand succès. Elle fut reproduite de toute manière. La collection en possède une autre copie en porcelaine de Sèvres.

268 — Figurines. = Deux grotesques.

Travail italien. — H. 6 cent.

269 — Statuette. = Un joueur de cornemuse debout. Il porte le costume des paysans flamands. — H. 22 cent.

270 — Bas-reliefs sur boîte ronde. = Au centre du couvercle, la mort de Pyrame et de Thisbé; autour de ce sujet principal, et sur le pourtour de la boîte, sont sculptés des sujets tirés de la fable, qui sont encadrés dans des ornements traités dans le style de l'époque Louis XV; sur le fond, une scène de buveurs. — D. 7 cent.

271 — Figurines. = Deux enfants tenant des livres. Ils sont assis sur une espèce de socle décoré de guirlandes de fleurs et de fruits. Ces deux objets étaient destinés à servir de manches de couteaux. — H. 9 cent.

272 — Figurines. = Deux bustes d'enfants se terminant en gaîne, destinés à servir de manche à des ustensiles de toilette. Le point d'attache du manche avec l'outil qui en dépendait est orné d'une tête de dragon. — H. 9 cent.

273 — Haut-relief sur fond de velours. = La statue de la Vierge est debout, les pieds posés sur un globe. Le diable et une jeune fille sont enchaînés au socle qui la porte. Cette composition est placée sous glace, dans un cadre en bois finement sculpté, décoré de guirlandes et de têtes d'anges.

Travail italien. — H. 19 cent.

274 — Figurine. = Un homme à cheval; il porte le costume allemand du temps de Frédéric le Grand. — H. 6 cent.

275 — Statuette. = Un homme barbu portant une urne sur son épaule. Il est vêtu d'une espèce de sayon. — H. 16 cent.

276 — Bas-relief. = Un coq, une poule, ses poussins et un lapin. — H. 8 cent., L. 65 mill.

277 — Statuette. = Un diable ailé. De la main droite il tient une torche, de la gauche un crâne humain. — H. 14 cent.

278 — Hauts reliefs, sur médaillons ovales, faisant pendants. = Deux enfants, garçon et fille, couchés et endormis. Le petit garçon a auprès de lui l'arc et le carquois de Cupidon ; la petite fille tient un éventail. — H. 65 mill.

279 — Statuette. = Une femme nue, couchée et endormie sur une draperie. — Long. 19 cent.

280 — Groupe. = Enfant couché sur un chien. Ce groupe est disposé pour servir de pomme de canne.

Ouvrage attribué à Michel Daebler. — H. des figures 12 cent.

281 — Groupe. = Enfants montés les uns sur les autres, ainsi disposés pour servir de manche de cachet.

Attribué au même artiste. — H. 10 cent.

282 — Groupe. = Deux cerfs attaqués par des chiens. Groupe disposé pour une pomme de canne.

Ouvrage attribué au même artiste. — H. 9 cent.

283 — Figurines. = Quatre enfants nus, avec les attributs de la vue, de l'odorat, du toucher et de l'ouïe. — H. 4 cent.

284 — Figurine. = Un grotesque bossu. Il tient un cor de chasse en or ; son pourpoint est orné de roses et de rubis.

La figurine est posée sur un socle en vermeil décoré de douze diamants et de huit rubis. Ouvrage de Krueger, artiste allemand. — H. tot. 85 mill.

285 — Figurines. = Trois musiciens et un acrobate.

Travail italien. — H. 7 cent.

286 — Statuette. = Une levrette. — H. 9 cent.

287 — Statuette. = Un vieillard nu, s'enveloppant dans un manteau fourré. — H. 14 cent.

288 — Statuette. = Un mendiant un genou en terre ; il joue de la cornemuse. — H. 15 cent.

289 — Figurines réunies sur un socle en ébène. = Un joueur de cornemuse, un berger portant un mouton, un paysan en voyage, un jeune pâtre, une chèvre et son petit, une jeune fille qui file, un jeune paysan donnant la main à un enfant. — H. des figures 4 et 5 cent.

290 — Groupe. = Homme et femme. Ils portent le costume allemand de la fin du XVIIIᵉ siècle. — H. 9 cent.

291 — Statuette. = Un enfant tenant une boule. — H. 11 cent.

292 — Statuette. = Copie de la Vénus de Médicis.

La figure est placée sur un fût de colonne en serpentine, à base de bronze ciselé et doré. — H. 35 cent.

293 — Statuette. = Une jeune fille portant le costume de la fin du XVIIIᵉ siècle. — H. 12 cent.

294 — Six camées sur fond d'ébène. = L'Amour présentant un casque à Vénus;

Léda caressée par un cygne;

Un satyre assis tenant une grappe de raisin;

Hercule assis sur la peau du lion de Némée;

Polyphème lançant un rocher sur Acis;

Le dieu Pan, assis, fait danser un faune au son de la flûte à sept tuyaux. — H. 3 cent.

295 — Statuette. = La Vierge; elle porte les yeux vers le ciel. — H. 14 cent.

296 — Bas-reliefs. = Bustes des douze Césars, vus de profil. Ils sont découpés et appliqués sur fond d'ébène. — H. 6 cent.

297 — Hauts reliefs. = Bustes appliqués sur fond noir: Sénèque, Cicéron, une vieille femme, un homme la tête couverte par les plis de son manteau. — H. 8 cent.

298 — Bas-reliefs sur médaillons de forme ovale. = Une tête de Méduse avec l'inscription grecque ΣΟΛΩΝΟΣ; une tête de satyre. — H. 8 cent., L. 6.

299 — Bas-reliefs sur médaillons de forme ovale. = Aristomaque, Marc-Aurèle, M. Varron, Apuleius. — H. 5 cent., L. 4.

300 — Bas-reliefs faisant pendants l'un à l'autre. = Un lion et un sanglier d'après l'antique, par [redacted] Cal[redacted]. La

signature de l'artiste se trouve sur le terrain qui porte le sanglier. — H. 6 cent., L. 8.

301 — Bas-relief découpé sur fond d'ébène. = Un saint prélat à genoux; il porte l'étole et tient un crucifix de la main droite. — H. 155 mill.

302 — Bas-relief découpé sur fond d'ébène. = Un moine à genoux, en contemplation devant le crucifix, qu'il tient à deux mains. — H. 155 mill.

303 — Bas-relief découpé sur fond d'ébène. = Un moine portant la barbe. Il tient un crucifix entre ses bras croisés sur sa poitrine. — H. 16 cent.

§ IV. SCULPTURE EN MÉTAL.

1. — Objets d'or et d'argent[1].

304 — Groupe. = Sainte Anne et ses enfants. La sainte est assise dans une *cathedra* surmontée d'un riche dais. Elle tient sur ses genoux la sainte Vierge, dont la tête est ceinte d'une couronne d'or ornée de pierreries, et un autre enfant, que quelques légendes allemandes du XIIIe siècle ont donné pour frère à la Vierge. Les deux enfants soutiennent une châsse où se trouvaient des reliques. Sainte Anne porte la longue robe traînante recouverte d'un manteau, et sur la tête le *dominical*.

Les vêtements de la Vierge sont dorés, ceux des enfants émaillés ; les carnations de toutes les figures sont en couleur.

Au dos de la chaire se trouve gravée cette inscription allemande :

HANS GREIFF GOLTSMID [*Goldschmied*] HAT GEMACHT ANNA HOFMANN RENTMAISTERIN [*Rentmeisterin*] DAS PILD [*Bild*] SANT ANNA UND ZVAY [*zwei*] PATHEM [*Pathen*]. UND VIGET [*wiegt*] ALS IX MARCK FIR [*für*] GOLD SILBER, UND LON [*Lohn*] GESTET [*gesteht*] C. GULDEN REINIS [*reinisch*]. GESCHECHEN [*geschehen*] AN SANT MICHELTAG M.IIII UND LXXII IAR [*Jahr*].

« Hans Greiff, orfévre, a fait pour Anna Hofmann, femme

(1) Les objets qui ne seront pas indiqués pour être en or ou en vermeil sont en argent.

du receveur, cette figure de sainte Anne et de ses deux enfants. Elle pèse neuf marcs d'or et d'argent, et, pour son salaire, il a reçu cent florins du Rhin. Fait le jour de la Saint-Michel de l'année 1472. » — H. tot. du mon. 48 cent., L. 17, P. 1 kil. 381 gr.

305 — Bas-relief en argent doré, de forme ronde, exécuté au repoussé et ciselé. = L'adoration des bergers. La Vierge et les bergers sont en adoration devant Jésus. De petits anges environnent le berceau du Christ. Saint Joseph se tient debout, appuyé sur un fût de colonne. Dans le fond, les ruines d'un temple, dans une riche campagne.

Ouvrage de Nuremberg, de la première moitié du XVI[e] siècle. — D. 16 cent.

306 — Bas-relief faisant pendant au précédent. = Le baptême du Christ. Saint Jean verse l'eau du Jourdain sur la tête du Sauveur en présence de trois personnages revêtus de la cataphracte antique. L'un d'eux a la tête couverte du petit bonnet plat de l'époque de Louis XII. Dans le fond, un paysage enrichi de monuments et de fabriques.

307 — Bas-relief en or, exécuté au repoussé, ciselé et en partie émaillé. = Malgré la petite dimension de cette pièce, l'artiste a trouvé le moyen d'y représenter quatre scènes : Jésus sortant de Jérusalem, portant la croix sur ses épaules ; la descente de croix; la mise au tombeau; Jésus apparaissant à la Madeleine. — Carré de 35 mill.

308 — Figurine. = Sanglier d'après l'antique. — H. 14 mill.

309 — Figurine. = Un cavalier portant le costume du temps de Charles IX. — H. 28 mill.

310 — Figurine. = Le Christ à la colonne.

La colonne est en bronze doré. — H. de la figure 9 cent.

311 — Figurine. = Un guerrier portant la cataphracte antique, une longue épée et un fusil à rouet. — H. 85 mill.

312 — Haut relief de forme ovale, exécuté au repoussé et ciselé. = Bérénice, femme et sœur de Ptolémée Évergète, promet à Junon le sacrifice de ses cheveux, si son mari revient vainqueur de l'Asie.

La reine, à genoux sur le premier plan du tableau, adresse sa prière à la déesse. Junon, précédée d'Iris, sa messagère, est assise dans un char traîné par deux paons au milieu des nuages; de petits amours voltigent à l'entour. Une étoile se lève et sort de l'horizon : c'est la première des sept qui, suivant la fable, ont formé cette constellation qui porte encore aujourd'hui le nom de *chevelure de Bérénice.*

On trouve sur cette pièce l'empreinte d'un poinçon représentant une pomme de pin, qui est celui de l'orfévrerie de la ville d'Augsbourg.

Travail de la fin XVIe siècle. — H. 17 cent., L. 22.

313 — Deux bas-reliefs, faisant pendant l'un à l'autre, exécutés au repoussé et ciselés. = Le baptême du Christ ; la Cène.

Travail allemand dans le style de Kellerthaler, orfévre et graveur de Nuremberg, qui florissait à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. — H. 13 cent., L. 65 mill.

314 — Figurine. = Statue équestre de l'archiduc Albert d'Autriche, souverain des Pays-Bas, mort en 1621.

Il est représenté la tête découverte et ceinte d'une couronne de laurier ; il porte une armure complète et tient un sceptre à la main. — H. 85 mill.

315 — Groupe. = Copie du groupe de l'enlèvement d'une Sabine, par Jean de Bologne, qui est placé sous l'une des arcades de la *loggia de' Lanzi*, à Florence.

Travail italien du com. du XVIIe siècle. — H. 26 cent., P. 1 kil. 272 gr.

316 — Bas-reliefs. = Trois petites figures mytholiques découpées et encadrées dans un filet d'argent. — H. 25 mill.

317 — Bas-relief de forme oblongue, exécuté au repoussé et ciselé. = Le Christ mis au tombeau.

Le corps de Jésus, détaché de la croix, est entouré de Joseph d'Arimathie, de Nicodème et des saintes femmes qui s'apprêtent à l'ensevelir; des anges assistent à cette scène.

Travail allemand du comm. du XVIIe siècle. — H. 22 cent., L. 29.

Le cadre d'ébène est enrichi de cinq bas-reliefs d'argent.

318 — Figurine. = Un taureau courant. Il est placé sur un

socle en argent, finement gravé, où l'on a représenté un taureau poursuivi par un chien. — H. 35 mill.

319 — Figurine. = Une licorne dressée sur les jambes de derrière; sur socle en bronze. — H. 9 cent.

320 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = La lapidation de saint Étienne.

Ouvrage allemand. — H. 18 cent., L. 23 cent.

Ce bas-relief est placé dans un cadre en ébène guilloché, orné de plates-bandes de verre peint et doré.

321 — Statuette. = Un cheval au galop sur un terrain, en argent, exécuté au repoussé et ciselé.

La tête de l'animal s'enlève; l'intérieur du corps, qui servait de boîte à parfums, est doré. — H. 29 cent., P. 1 kil. 60 gr.

322 — Statuettes de ronde bosse, faisant pendants. = Saint Bruno ; saint Barthélemy. — H. 11 cent.

323 — Figurine. = Un homme portant le costume allemand de la fin du XVIIe siècle. — H. 29 mill.

324 — Deux bas-reliefs faisant pendant l'un à l'autre, exécutés au repoussé et ciselés. = Un chasseur et une chasseresse portant les costumes de la fin du règne de Louis XIV. Figures à mi-corps. — H. 10 cent., L. 9.

325 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = Chasse au cerf. Un cavalier donne du cor; il porte le costume du commencement du règne de Louis XV. — H. 65 mill., L. 85.

326 — Statuette. = Le Christ attaché à la colonne.

Ouvrage du commencement du XVIIIe siècle. — H. 18 cent.

327 — Statuette en partie dorée. = La Vierge, debout, les pieds sur le croissant. Elle est placée sur un socle, aussi en argent, décoré d'ornements dorés, les uns en relief, les autres gravés.

Travail espagnol. — H. 25 cent., P. 819 gr.

328 — Statuette. = La Mort, sous la figure d'un squelette. Prête à lancer une flèche, elle tient un arc bandé. — H. 32 cent.

329 — Figurine émaillée en couleur. = Un homme à cheval. Il porte le costume allemand du milieu du XVIIIe siècle.

Cette figurine est traitée dans le genre de celles de J.-M. Dinglinger, célèbre orfévre allemand, mort en 1731.

Socle en vermeil. — H. 6 cent.

330 — Groupe en filigrane d'argent. = Un pélican les ailes étendues, se déchirant la poitrine pour nourrir ses petits.

Travail italien. — H. 10 cent.

331 — Figurine. = Un lézard. — Long. 5 cent.

2. — Bronzes.

332 — Crucifix en cuivre fondu, ciselé et doré. = Le Christ est vêtu d'une courte tunique qui lui ceint les reins et descend jusqu'aux genoux. Ses pieds ne sont pas croisés l'un sur l'autre et percés ; ils reposent sur une tablette, qu'un troisième clou fixe à la croix.

Avant le XIIIe siècle, Jésus était attaché à la croix par quatre clous, un à chaque main, un à chaque pied. A partir de cette époque, en conséquence de discussions ouvertes antérieurement et qui avaient reçu une solution, les deux pieds furent superposés et attachés par un seul clou. On décida que trois clous seulement avaient été employés au crucifiement. Le monument que nous décrivons est de la fin du XIIe siècle ; on ne croyait déjà plus alors aux quatre clous, mais on n'avait pas encore adopté le parti de superposer les pieds ; pour sortir de cette difficulté, ce fut à la tablette qui porte les pieds, et non aux pieds eux-mêmes, que le troisième clou fut adapté.

La croix, formée de troncs d'arbres seulement ébranchés, est portée sur un trépied terminé par des pattes de lion. Trois anges, vêtus de longues tuniques recouvertes d'une espèce de chlamyde, y sont assis ; leurs ailes déployées se rejoignent et entourent le pied de l'arbre de la rédemption. Chacun d'eux tient un écusson sur lequel est gravé en capitales romaines son nom hébreu, avec la traduction latine de ce nom :

MICHAEL QUIS UT DEUS.
GABRIEL FORTITUDO DEI.
RAPHAEL MEDICINA DEI [1].

(1) Isidore de Séville (Orig. VII, 5) nous apprend que les trois ar-

Deux médaillons émaillés sont attachés aux branches de la croix ; ils renferment des bustes : l'un est celui d'un jeune homme inclinant la tête sur la main gauche, et tenant de la droite une torche allumée ; l'autre, celui d'une femme coiffée d'un voile que surmonte un croissant. C'est de cette manière qu'on a figuré, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, la défaillance des deux astres du jour et de la nuit, et les ténèbres qui couvrirent le monde à la mort du Sauveur.

Ce crucifix servait de reliquaire et contenait probablement du bois de la vraie croix ; c'est ce que semble annoncer cette inscription : LIGNUM DOMINI, gravée sur une petite porte à coulisse pratiquée dans la tunique du Christ, du côté de la croix. C'est par cette petite porte qu'on avait introduit la sainte relique dans l'intérieur du corps.

Travail allemand de la fin du XIIe siècle. — H. 39 cent.

Ce curieux monument a été gravé dans les *Annales archéologiques* [1].

333 — Deux bas-reliefs en cuivre, exécutés au repoussé et dorés, faisant pendants l'un à l'autre. = Ils contiennent chacun deux sujets : dans l'un, Jésus couronné d'épines et la présentation au peuple ; dans l'autre, le crucifiement et la descente de croix.

Travail allemand de la fin du XVe siècle. — H. 11 cent., L. 16.

334 — Bas-relief circulaire, fondu et ciselé. = Au centre

changes ont été ainsi appelés pour que leur nom seul révélât leurs fonctions auprès du Très-Haut : « *Gabriel Hebraice, in linguam nostram convertitur* fortitudo Dei. *Ubi enim potentia divina vel fortitudo Dei demonstratur, Gabriel mittitur. Unde et eo tempore, quo erat Dominus nasciturus, et triumphaturus de mundo, Gabriel mittitur ad Mariam, ut illum annuntiaret... Michael interpretatur* quis ut Deus? *Quando enim in mundo fit aliquid miræ virtutis, hic archangelus mittitur. Et ex eo ipso nomen ejus est, quia nemo valet facere quod facere potest Deus. Raphael interpretatur* Curatio *vel* medicina Dei. *Ubi enim curandi vel medendi opus necessarium est, hic angelus a Deo mittitur : inde et medicina Dei vocatur.* »

(1) Tome III, p. 337. M. Didron a joint à la gravure une notice fort intéressante.

d'un quatre-feuilles, un ange debout tient de chaque main un écu armorié : l'un, parti d'or et de sable, aux trois carpes parti de l'un et de l'autre; l'autre, de sable au chevron ployé d'or, surmonté d'une croix fourchetée au pied coupé de même, accompagnée de trois étoiles de même. Ce médaillon est bordé d'un listel sur lequel est gravée en relief cette inscription allemande en caractères gothiques :

BARTHOLOME . HEYDELBERG . GOLTSMYTT . UND . CRISTINA . SYN. ELICHE . HUSFRAUWE . VON . FRANCKFURT . DEN.GOT . GENADE.

« Bartholomé d'Heidelberg, orfévre, et Christine de Francfort, sa légitime épouse. Que Dieu leur fasse grâce ! »

Ce médaillon armorié décorait la pierre tombale de ces personnages. Le bronze est peint et doré.

Travail allemand de la fin du xve siècle. — D. 37 cent.

335 —Bas-relief de forme ovale. = Ganymède enlevé par Jupiter sous la forme d'un aigle.

Ce bronze est une reproduction du bas-relief de Michel-Ange, qui existait dans la galerie du prince Lucien Bonaparte à Rome, et qui a été gravé par Leonetti, dans la collection des peintures et sculptures de cette galerie, publiée à Londres.

Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, l'un des plus habiles graveurs en pierres fines du xvie siècle, et qui travaillait principalement sur les dessins de Michel-Ange, a gravé ce médaillon sur cristal de roche. — H. 24 cent., L. 33.

336 — Statuette à mi-corps. = Sainte Agathe martyrisée.

Travail florentin du commencement du xvie siècle. — H. 13 c.

337 — Statuette. = Saint Sébastien, attaché à un arbre, attendant le martyre.

Travail florentin du xvie siècle. — H. 26 cent.

338 — Statuette. = Un homme debout et nu. L'avant-bras droit manque.

Travail florentin. — H. 17 cent.

339 — Figurine dorée. = Un héros debout et nu. Il est armé d'un glaive; son bras gauche est chargé d'un bouclier qui porte la figure de la Gorgone.

Travail florentin. — H. 9 cent.

340 — Groupe. = Méléagre endormi, après avoir tué le sanglier de Calydon étendu mort à ses pieds ; un chien est auprès de lui.

Travail florentin. — H. 10 cent.

341 — Groupe. — Vénus Anadyomène et Cupidon portés par des dauphins.

Travail florentin. — H. 95 mill.

Ce groupe fait pendant au précédent.

342 — Statuette. = Une faunesse se tirant une épine du pied.

Travail florentin. — H. 14 cent.

343 — Statuette dorée. = Un enfant nu et debout.

Travail florentin. — H. 26 cent.

344 — Statuette. = Un cheval au trot.

Travail florentin. — H. 11 cent.

345 — Statuette. = Un taureau.

Travail florentin. — H. 10 cent.

346 — Lampe d'après l'antique. = Le manche est décoré d'une coquille ; un bas-relief occupe le dessus ; au pourtour du vase sont ciselés des centaures marins portant des néréides. — H. 2 cent., Long. 15.

347 — Statuette. = Sanglier d'après l'antique.

Travail florentin. — H. 12 cent.

348 — Bas-relief doré et rehaussé de pointes et d'ornements en argent. = L'adoration des bergers.

Travail italien portant la date de 1589. — H. 19 cent., L. 14.

349 — Bas-relief du même travail, faisant pendant au précédent. = La descente de croix. — H. 19 cent., L. 14.

350 — Statuette. = Un enfant debout et nu. Il porte une légère draperie qui descend sur la cuisse droite.

Travail florentin. — H. 125 mill.

351 — Statuette. = Un enfant tirant de l'arc.

Travail florentin. — H. 11 cent.

352 — Bas-relief doré. = La Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. — H. 13 cent., L. 10.

Cadre du temps en ébène orné d'appliques en bronze doré.

353 — Statuette. = Paysan portant un panier.

Travail florentin. — H. 13 cent.

354 — Groupe. = Minerve assise, casquée et cuirassée ; elle tient de la main gauche un bouclier décoré d'une tête de Méduse ; un enfant nu est debout auprès de la déesse.

Travail florentin de la fin du XVIe siècle. — H. 18 cent.

355 — Médaillon fondu et ciselé. = Henri IV et Marie de Médicis, par Dupré, avec la date de 1605. — D. 185 mill.

Cadre du temps en bois sculpté.

356 — Figurine dorée. = Une panthère.

Travail italien. — H. 7 cent.

357 — Statuette. = Un cheval au trot.

Travail florentin du commencement du XVIIe siècle. — H. 12 cent.

358 — Statuettes dorées, faisant pendants l'une à l'autre. = Vénus sortant du bain ; Vénus et l'Amour ; d'après Jean de Bologne.

Elles sont placées sur des socles en marbre portor, supportés par trois griffons en bronze doré. — H. des figures 14 cent., H. tot. 25.

359 — Statuette. = Un taureau dressé sur ses jambes de derrière.

Travail florentin. — H. 11 cent.

360 — Statuette. = Un satyre. Il se lève, effrayé, à la vue d'un serpent.

Ouvrage florentin. — H. 16 cent.

361 — Bas-relief en cuivre repoussé et ciselé. = Les quatre grands docteurs de l'Église. — H. 24 cent., L. 34.

362 — Statuette. = Un ange nu et ailé dans l'action de voler. Il tient, suspendue à une triple chaîne, une coupe en cuivre doré, destinée à recevoir une lampe. — H. 36 cent.

363 — Statuette. = Hercule, la massue sur l'épaule ; de la main gauche il tient la peau du lion de Némée. — H. 135 mill.

364 — Statuette. = Jeune fille nue, couchée et endormie.

Bronze florentin du milieu du XVIIIe siècle. — L. 16 cent.

365 — Médaillon doré. = Gustave III, roi de Suède, par Fontaine, avec la date de 1771. — D. 15 cent.

366 — Buste d'enfant de Pigalle, sur piédouche. — H. 18 cent.

367 — Statuettes. = Un Chinois et une Chinoise. Ils tiennent à la main des ombrelles. Les vêtements sont laqués noir et rouge, avec dessins d'or.

Ouvrage de Martin, artiste français. — H. 16 cent.

368 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = Les Sciences et l'Imprimerie, figures allégoriques. — H. 37 cent., L. 28.

369 — Bas-relief. = Un jeune faune, blessé au pied, est soutenu et pansé par des satyres. — H. 10 cent., L. 7.

370 — Groupe. = Silène dans l'ivresse, couché sur un âne et entouré d'enfants. — H. 10 cent.

371 — Lampe d'après l'antique. = Elle est formée d'une tête de satyre et munie d'une anse. — H. 6 cent., L. 14.

3. — Fers.

372 — Figurine ciselée. = Un aigle debout sur une boule. Pied en fer tourné.

Travail du XVe siècle. — H. tot. 14 cent.

373 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = Une chasse, dans le style de Virgile Solis.

Virgile Solis, peintre et graveur, né à Nuremberg en 1514, a gravé un grand nombre de pièces pour les orfévres et les armuriers. La pièce décrite paraît avoir appartenu à un fourreau de dague.

Travail allemand du XVIe siècle. — H. 35 mill., Long. 20 cent.

374 — Bas-relief exécuté au repoussé, ciselé et damasquiné d'or. = Mars et Vénus surpris par Vulcain. Ce sujet est renfermé dans un riche cartouche de forme ovale, supporté par des animaux chimériques et entouré de riches arabesques.

Travail italien du XVIe siècle. — H. 37 cent., L. 33.

Cet objet a été publié par M. Du Sommerard, *Album*, 4e série, pl. XXIV.

375 — Bas-relief repoussé, ciselé et damasquiné d'or. =

Ce bas-relief, qui a dû servir à décorer le devant d'un coffret, représente l'Aurore et Céphale entraînés dans les airs sur un char à quatre chevaux ailés. Le sujet est placé dans un riche cartouche enrichi d'un grand nombre de figures.

Travail italien du XVIe siècle. — H. 19 cent., L. 30.

Cette pièce a été publiée dans le *Trésor de numismatique* (Bas-reliefs, pl. II). Elle provient du cabinet de M. de Monville.

376 Deux bas-reliefs, exécutés au repoussé, ciselés et damasquinés d'or et d'argent. = Sur l'un, un homme revêtu de la cataphracte antique, tient un flambeau, ayant auprès de lui un enfant qui lui tend les bras. Sur l'autre, un homme poursuivi par un griffon.

Travail italien. — H. 25 cent., L. 21.

377 — Bas-relief repoussé, ciselé et damasquiné d'or. = L'adoration des mages.

Travail italien. — H. 12 cent., L. 85 mill.

Il est renfermé dans un cadre d'ébène, de forme monumentale.

378 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = Plaque d'escarcelle, sur laquelle est représenté un roi à cheval.

Travail allemand. — H. 13 cent., L. 8.

379 — Bas-relief exécuté au repoussé et découpé à jour. = Garniture du pulvérin, de forme triangulaire, en partie dorée. Un cavalier, portant l'armure antique, fait passer son cheval sur deux guerriers renversés.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 16 cent., L. à la base 20.

380 — Bas-relief sur cippe ciselé, avec ornements damasquinés d'or. = Trois scènes y sont représentées : Pluton, porté sur un char attelé de quatre chevaux, vient d'enlever la belle Proserpine, que les nymphes, ses compagnes, ont en vain cherché à défendre. Cupidon vole au-dessus du char, et semble aiguillonner les coursiers. Plus loin, on voit Cérès à la recherche de sa fille, traînée dans un char conduit par des dragons volants, et tenant dans ses mains les torches qu'elle avait allumées au volcan de l'Etna ; enfin Mercure se présente devant Pluton pour réclamer Proserpine au nom du maître des dieux. La fille de Cérès est assise auprès de son ravisseur ; sa figure

est voilée; Cerbère est couché auprès du trône du dieu des enfers. — H. 9 cent., D. 12 cent.

381 — Bas-relief exécuté au repoussé et ciselé. = Les noces d'Hercule et d'Hébé dans le ciel. Au-dessous de l'Olympe, on aperçoit la terre. Sur le premier plan un fleuve, couché sur son urne, en laisse échapper les eaux. Cette grande composition est entourée d'une bordure décorée d'écussons, de fleurs et de fruits, qui est prise dans la masse du métal.

Travail allemand de la fin du XVIe siècle. — Carré de 26 cent.

382 — Bas-relief circulaire, en forme de bague, découpé à jour et ciselé. = Un combat de cavalerie. — H. 20 mill., D. 18.

383 — Haut relief ciselé dans la masse. = Bacchus et Ariane entourés d'amours.

Travail du XVIIe siècle. — H. 5 cent., L. 7.

§ V. NUMISMATIQUE.

384 — CAROLUS V. DEI. GRATIA. ROMAN. IMPERATOR. SEMPER. AVGVSTUS. REX. HIS. ANNO. SAL. M. D. XXXVII. ÆTATIS. SUAE. XXXVII. *Charles-Quint, par la grâce de Dieu, empereur des Romains, toujours auguste, roi des Espagnes, l'an de salut* 1537, *de son âge le* 37e. = Buste à droite de l'empereur Charles-Quint, coiffé d'un bonnet, décoré du collier de la Toison-d'Or, et tenant le sceptre et le globe crucigère.

Au revers : l'aigle impériale à deux têtes, portant au cou l'écusson des armes personnelles de Charles-Quint.

Dans le champ, les deux colonnes d'Hercule et la devise en français : PLUS. OVLTRE. Au-dessous le monogramme du graveur : H. R. (*Henry Reitz*, orfévre de Leipsic.)

Médaille en argent, frappée en 1537. — D. 65 mill., P. 68 gr.

385 — Grande médaille en argent, représentant, d'un côté, une chasse au lion, exécutée au repoussé; de l'autre, dix scènes de la passion de N. S., gravées en creux.

Travail allemand portant la date de 1581. — D. 7 cent., P. 59 gr.

386 — MAXIMIL. D. G. ARCH. AVST. *Maximilien, par la grâce de Dieu, archiduc d'Autriche.* = Buste à droite de l'archiduc

Maximilien, fils de l'empereur Maximilien II. Au revers : un camp fortifié, et l'inscription : MILITEMUS.

Médaille en or, portant la date de 1586.

Elle est surmontée des armes de l'archiduc, écartelées d'Autriche, de Hongrie, de Bohême et de Bourgogne, et entourée d'ornements ciselés et découpés, dans le style de l'époque, le tout en or émaillé.

Cette médaille est suspendue à une triple chaîne en or, et ornée d'un rubis en pendeloque. — D. 30 mill., P. 26 gr. 30 cent.

387 — WILHELMUS. D. G. DVX. SAX. IVL. CLI. MON. *Guillaume, duc de Saxe, de Juliers, de Clèves et de Berg.* = Buste à droite de ce prince.

Au revers : trophée d'armes, au milieu duquel est l'écusson armorié du duc et la devise : TRAVW. GOTT. THVE. RECHT. SCHEV. NIEMAND. 1623. *Aie confiance en Dieu, agis bien, ne crains personne.*

Médaille ovale en or. — H. 38 mill., L. 30, P. 20 gr.

388 — Médaille en argent commémorative des victoires remportées par les États de Hollande sur les Espagnols, de 1627 à 1630, victoires qui assurèrent l'indépendance de la nouvelle république.

Le marquis de Spinola ayant quitté les Provinces-Unies, les Hollandais, sous la conduite de Henri-Frédérich, prince d'Orange, successeur au stathoudérat de son frère Maurice d'Orange, battirent les troupes de l'archiduc, et prirent Grol, Wesel, Bois-le-Duc et Venloo ; ce fut pour célébrer ces victoires que cette médaille a été frappée en 1630.

Le buste de Henri-Frédérich est placé dans un cartouche, au-dessus duquel Mars et la Victoire tiennent une couronne. Le dieu est appuyé sur un écu portant les armes de la maison d'Orange ; au-dessus la légende : AVREA CONDET SECULA, et au-dessous la vue de Bois-le-Duc.

Au revers, le lion des États, armé d'un glaive et tenant sept flèches, qui représentent les Provinces-Unies, est placé dans un écu, qui a pour supports la Prudence et la Force ; au-dessus le nom de יהוה (*Jéhovah*) et la légende : AVSPICIIS ADSIT

VICTRIX CONCORDIA. *Que l'union victorieuse nous protège, sous les auspices (du Seigneur)* ; au-dessous, dans quatre petits cadres : Grol, 1627. — La flotte d'argent, 1628. — Wesel, 1629. — Fernanbouc, 1630. — D. 69 mill., P. 66 gr.

§ VI. GLYPTIQUE.

1. — Intailles.

389 — Grenat d'Allemagne, monté en bague. = Tête d'impératrice (Faustine ?).

Travail du XVIe siècle.

390 — Grenat monté en bague. = Tête de Méduse. Sur l'anneau deux petits camées représentant des Gorgones.

391 — Cristal de roche. = Les quatre évangélistes sur quatre plaques taillées en forme de trèfle, destinées à former les extrémités d'une croix. Ouvrage italien de la fin du XVIe siècle. — H. de deux 55 mill., L. 45; des deux autres, H. 45 mill., L. 55.

392 — Jaspe sanguin, gravé des deux côtés, monté en médaillon d'or émaillé, avec pendeloque en perle. = D'un côté, un guerrier tenant une tête coupée; de l'autre, un homme assis dont la main porte une statue de la Victoire.

Travail moderne.

393 — Sardoine, montée en bague tournante. = Tête d'Esculape.

394 — Niccolo, monté en bague. = Ibis devant une fontaine.

395 — Sardoine blonde rubanée, montée en médaillon d'or. = Achille assis devant l'urne qui renferme les cendres de Patrocle.

2. — Camées.

396 — Agate-saphirine chevée, montée en bague d'or émaillé. = Tête d'enfant.

Travail du Bas-Empire. — H. 34 mill., L. 25.

397 — Chalcédoine à deux couches, montée en bague. = Tête de femme.

Travail du Bas-Empire.

398 — Hyacinthe montée en bague. = Masque d'empereur.

Travail du Bas-Empire.

399 — Agate blanche, montée en épingle. = Tête de Néron, vue de face.

Travail du Bas-Empire.

400 — Prime d'émeraude, montée en bague. = Masque d'homme.

Travail ancien. — D. 2 cent.

401 — Chalcédoine à deux couches. = La Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus.

Travail du XVI[e] siècle en haut relief. — H. 3 cent., L. 11 mill.

402 — Agate-onyx montée en bague d'or émaillé. = Tête de mort.

403 — Agate-onyx montée en bague d'or émaillé. = Un cavalier.

404 — Chalcédoine à deux couches, montée en médaillon d'or émaillé. = Lucrèce se donnant la mort. — H. 30 mill., L. 25.

405 — Coquilles montées en médaillon d'or ciselé. = L'archange saint Michel terrasse le démon.

406 — Agate saphirine chevée, sertie en or. = Tête de Ganymède. — H. 42 mill., L. 25.

407 — Jaspe sanguin sur agate orientale blanche. = Tête de Christ.

408 — Jaspe sanguin monté en médaillon d'or émaillé. = Tête de Christ; au revers, tête de la Vierge — H. 54 mill., L. 42.

409 — Sardonyx, montée en bague d'or. = Mutius Scévola.

410 — Chalcédoine à deux couches, montée en bague. = Sacrifice à Priape.

411 — Chalcédoine blanche à deux couches. = Jeune satyre sur un bouc.

412 — Agate orientale rubanée. = Orphée entouré d'animaux attirés par le son de sa lyre. — H. 4 cent., L. 35 mill.

413 — Chalcédoine à deux couches. = Nymphe assise. — H. 22 mill., L. 27.

414 — Chalcédoine à deux couches. = Tête d'Hercule.

415 — Agate orientale à trois couches, montée en médaillon d'or émaillé avec pendeloque en perles. = Buste vu de profil de Buona Sforce, fille de Jean-Galéas-Marie Sforce, duc de Milan, et femme de Sigismond Ier, roi de Pologne, morte en 1558. Autour du buste, cette inscription : BONA SPHOR. REGINA POLONIAE.

Ce camée, signé JACOBU. VERON. (*Jacobus Veronensis*), est de la main de Jacopo Caraglio, célèbre graveur en pierres fines, qui florissait vers le milieu du XVIe siècle.

La pierre est incrustée de filets d'or et d'une tête de Méduse en argent. — H. 30 mill., L. 23.

416 — Agate orientale. = Tête d'empereur romain.

Ouvrage de la fin du XVIe siècle. — H. 50 mill., L. 37.

Ce camée est monté sur une boîte d'écaille.

417 — Agate d'Allemagne. = Grand médaillon, concave d'un côté, convexe de l'autre. La partie concave offre un camée représentant la Vierge avec l'enfant Jésus dans les bras. Ce groupe est porté sur un nuage soutenu par des anges. Dans le haut, Dieu le père et la divine colombe.

Au revers, bas-relief d'applique en coquille, représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge. Des anges descendent du ciel pour assister la mère de douleur. — H. 24 cent., L. 20.

Monture en bronze ciselé et doré, sur pied tournant.

418 — Jaspe-onyx, monté en bague d'or. = Tête de Méduse, en rouge sur fond jaune.

Travail d'Amastini.

419 — Agate d'Allemagne à cinq couches, montée en bague d'or. = Tête de bacchante.

Travail moderne. — H. 4 cent., L. 28 mill.

420 — Agate baignée à trois couches. = Tête de roi (Ptolémée?). — H. 67 mill., L. 48.

421 — Agate de champigny à deux couches. = Tête de Bacchus jeune, vue de profil. — H. 92 mill., L. 7 cent.

422 — Agate d'Allemagne à deux couches. = Tête de Méduse. Ce camée est monté sur tabatière d'écaille, doublée d'or.

3. — Figurines et bustes en matières précieuses.

423 — Plasma. = Buste de Cléopâtre. Il est enlacé par un serpent en or émaillé

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 3 cent.

424 — Agate-onyx. = Buste de femme enveloppée d'une peau de lion. — H. 4 cent

425 — Chalcédoine blanche. = Tête d'empereur, sur torse en cuivre doré. — H. tot. 9 cent.

426 — Chalcédoine blanche. = Deux têtes d'empereurs laurés, sur torses en agate héliotrope. — H. 65 mill.

427 — Cristal de roche. = Buste d'empereur lauré ; sur fût de colonne en agate d'Allemagne. — H. du buste 75 mill.

428 — Cristal de roche. = Une licorne marine ; la défense est en améthyste, les yeux en grenats. Elle est portée sur un socle triangulaire formé de trois muffles de lions adossés.

Monture eu cuivre doré orné de pierres fines. — H. tot. 17 cent.

429 — Cristal de roche. = Buste de femme sur piédouche.

Travail italien. — H. du buste 55 mill.

430 — Chalcédoine blanche. = Buste de femme en deux morceaux.

Draperie et piédouche en cuivre doré. — H. tot. 13 cent.

431 — Matières diverses. = Bustes des douze Césars. Les têtes, ouvrage du XVIe siècle, sont en matières précieuses; les bustes, d'un travail un peu moins ancien, sont exécutés en argent au repoussé. Ils sont posés sur un piédouche en vermeil.

Voici les matières employées dans les têtes : Jules César, en chalcédoine verte; César Auguste, en plasma antique; Tibère, en prime d'améthyste ; Caligula, en chrysoprase ; Claude, en agate d'Allemagne ; Néron, en agate sardonisée; Galba, en jaspe blanc ; Othon, en cristal de roche; Vitellius, en jaspe vert; Vespasien, en chalcédoine blanche ; Titus, en corniole ; Domitien, en agate veinée. — H. des têtes 4 cent., H. tot. des bustes 14

432 — Cristal de roche. = Groupe représentant Léda et Jupiter; le dieu sous la double forme du cygne et de l'homme. Les figures sont rehaussées d'ornements en or.

Ce groupe, de la fin du XVIe siècle, est posé sur un piédouche ovale, monté en vermeil et enrichi de pierreries. — H. 15 cent.

433 — Jaspe et cristal de roche. = Colonne avec chapiteau sculpté en cristal, surmonté d'un buste de femme en jaspe vert, orné d'un collier de petites roses. — H. tot. 24 cent.

434 — Jaspe sanguin. = *Ecce homo*. Figurine en haut relief très saillant, placé dans une boîte en jaspe, montée en or.

Ouvrage du commencement du XVIIe siècle. — H. de la fig. 4 cent.

435 — Cornaline. = Un dauphin. Il est enrichi de quatre petits diamants et d'un anneau en or émaillé — Long. 6 cent.

436 — Cornaline. = Un poisson. — Long. 45 mill.

437 — Agate rubanée d'Allemagne. = Buste de femme sur fût de colonne en vert de Corse. — H. du buste 5 cent.

438 — Agate jaspée de l'Inde. = Le dieu Mars. Figurine sur socle en cuivre doré. — H. de la fig. 6 cent.

439 — Plasma. = Minerve; elle tient un soleil d'or à la main. — H. 8 cent.

440 — Caillou d'Égypte. = Buste d'homme. L'artiste a profité des accidents de la matière pour distinguer la chevelure et le vêtement des carnations. — H. 8 cent.

441 — Plasma. = Deux figurines sur fûts de colonne en cuivre doré : Homère et Saturne. — H. des fig. 8 cent.

442 — Aragonite compacte. = Buste de vieillard barbu, sur piédouche en albâtre. — H. du buste 6 cent.

443 — Agates et jaspes. = Buste de nègre, en plusieurs pièces, sur piédouche en argent. — H. 7 cent.

444 — Cristal de roche. = Bacchus enfant, affourché sur un tonneau. Monture en argent doré. — H. 8 cent.

445 — Aragonite verdâtre. = Deux bas-reliefs ovales : la chasse ; la récolte des fruits. — H. 5 cent., L. 7.

446 — Albâtre oriental. = Buste de profil du pape

Clément XIV (Ganganelli), appliqué sur un fond ovale, en prime d'améthyste. — H. 16 cent., L. 12.

Cadre en bronze doré et ciselé ; il est surmonté de branchés d'olivier chargées de la tiare et de deux clefs en sautoir, exécutés en relief.

447 — Sardoine claire. = Buste de Marie-Antoinette, reine de France, sur piédouche orné d'un rubis. — H. 55 mill.

448 — Agate d'Allemagne. = Deux bustes de femme, de l'époque de Louis XVI, faisant pendants l'un à l'autre, sur fûts de colonne cannelés, en agate rubanée. — H. des bustes 6 cent.

449 — Sardoine. = Une souris. — H. 35 mill., Long. 60.

450 — Émeraude montée en bague. = Tête de singe. Travail moderne.

451 — Agate d'Allemagne montée en bague. = Tête de renard. Les yeux sont en émeraudes.

Travail moderne anglais.



N° 205.



N° 550.

PEINTURE.

§ I. PEINTURE EN DÉTREMPE.

1. — Miniatures d'anciens manuscrits.

452 — Album in-folio renfermant un recueil de miniatures. Ce recueil se compose de vignettes détachées de divers manuscrits pour l'ornement desquels elles avaient été exécutées. Comme elles sont généralement belles et riches, et qu'elles appartiennent à diverses époques, leur réunion forme une sorte d'histoire de l'ornementation des livres depuis le XIIIe siècle jusqu'au milieu du XVIe. Nous allons les décrire en réunissant ensemble toutes celles qui proviennent du même livre.

1° Quatre vignettes tirées d'un manuscrit du XIIIe siècle.

Un évêque fait remplir une cuve baptismale, dans laquelle il va administrer le baptême à un jeune garçon, qu'un person nage richement vêtu tient par la main. Deux chevaliers revêtus de l'armure du temps assistent à cette scène.

Un jeune homme, probablement celui dont la vignette précédente représente le baptême, est aux genoux d'un évêque, et s'engage à se consacrer à Dieu. Un phylactère, qu'il tient à la main, porte ces mots : *Votum vovit Deo.*

Le jeune homme va prononcer ses vœux : il est prosterné devant un abbé mitré, qui lui coupe les cheveux en présence de l'évêque et de plusieurs grands personnages; l'un d'eux écarte une femme qui pose la main sur son cœur. Il est à remarquer que l'évêque porte une mitre conique, bien différente de la mitre ordinaire fendue et peu exhaussée. On retrouvera cette mitre conique sur un *tau* très curieux catalogué n° 1479.

Le même jeune homme, monté sur un cheval au galop, s'échappe du couvent où il était reclus, et jette à terre sa robe de moine. — H. 7 cent., L. 7 et 8.

Ces trois dernières vignettes ont été gravées dans l'ouvrage de M. Willemin, planche 142.

2° Six miniatures provenant d'un livre de prières du commencement du xve siècle.

La visitation.

La révélation de la naissance du Christ aux bergers. Le berger placé sur le premier plan porte le petit sayon (gonnel) d'étoffe surmonté d'un ample camail ou *carapoue;* les chausses ne dépassent pas le genou et laissent les cuisses entièrement nues. C'était là le costume des paysans au xive siècle et au xve; on le retrouve dans un grand nombre de manuscrits, notamment dans le beau *Froissard* de la Bibliothèque royale, qu'avait fait exécuter, dans la première moitié du xve siècle, Louis de Bruges, homonyme du fondateur de notre collection, et, comme lui, grand collecteur et amateur de belles choses.

La fuite en Égypte. La Vierge porte dans ses bras l'enfant Jésus emmaillotté, comme une momie égyptienne, dans un réseau de bandages entrecroisés, suivant l'usage constant au moyen âge.

Saint Mathieu;

Saint Marc;

Saint Jean.

Au-dessous de chacune des minatures, une belle lettre initiale, sur fond doré ou damassé, précède les premières lignes du texte; le tout est entièrement renfermé dans une riche bordure de rinceaux enrichie de fleurs et de fraises exécutées avec une race perfection et de deux chiffres enlacés. — H. 145 mill., L. 10 cent.

3° Six miniatures provenant d'un office de la Vierge exécuté au xvᵉ siècle.

La nativité ;

L'adoration des mages ;

La présentation au temple. Derrière Siméon, se tient un personnage qui porte le costume des riches bourgeois de l'époque de Louis XI : robe à longues manches, plissée par-devant et serrée sur les hanches par une ceinture étroite, et le chapeau à bec ;

La descente de Saint-Esprit sur les apôtres ;

Le crucifiement.

Un enterrement. La fosse est ouverte ; le mort est couché nu à terre, sur un linceul, où deux femmes s'occupent de l'ensevelir. Le clergé est à l'entrée d'un portique qui donne accès dans le cimetière ; les parents du défunt sont en arrière ; on y remarque trois femmes en grand deuil ; un capuchon noir leur couvre presque entièrement le visage. Dans le haut du tableau, des anges présentent à Dieu l'âme du défunt sous la forme d'un enfant nu ; le Tout-Puissant, placé au milieu d'une auréole ardente, est revêtu d'une chape et coiffé de la tiare.

Ces miniatures, d'un dessin correct, riches de belles couleurs et de rehauts d'or, sont embordurées dans des rinceaux à feuillages d'or et de couleurs, au milieu desquels sont placés des personnages, qui tous sont en rapport avec le sujet traité dans la miniature qu'ils entourent. Le plus curieux de ces encadrements est celui qui borde la scène de l'enterrement. La Mort est placée dans le haut du tableau, brandissant une flèche qu'elle va lancer. Six personnages, le pape, l'empereur, un roi, un duc souverain, un gros et riche bourgeois, un paysan élèvent les yeux vers elle pour implorer sa miséricorde. — H. 165 mill., L. 120.

4° Une suite de huit petites miniatures extraites d'un manuscrit du xve siècle.

L'annonciation; la visitation à sainte Élisabeth ; la nativité; les bergers prévenus de la naissance du Christ; l'adoration des mages ; la présentation au temple ; la fuite en Égypte ; la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. — H. 82 mill., L. 50 à 60.

5° Onze miniatures provenant d'un calendrier qui précédait un livre de prières.

Les onze premiers mois de l'année (le mois de décembre manque) y sont figurés par les travaux et les plaisirs que chaque mois amène avec lui.

Le repas au coin du feu (janvier) ; les deux chasseurs qui rappellent le faucon (avril); la jeune fille qui tresse une couronne, assise dans un bosquet de roses (mai); le gros seigneur qui fait rentrer son blé (août), sont de délicieux petits tableaux de genre. Les costumes des personnages sont ceux du temps de Louis XII. — H. 52 mill., L. 62.

6° Initiale E, tirée d'un manuscrit du xve siècle.

La lettre sert de cadre à un sujet qui représente un saint moine (saint Antoine?) tenant un livre à la main. — H. 14 cent., L. 20.

7° Quatre grandes initiales D. C. S. et G, tirées d'un grand missel de la fin du xve siècle.

Elles servent de cadre à quatre sujets : l'entrée de Jésus à Jérusalem ; une procession sortant de la porte d'une ville; un saint évêque guérissant un aveugle ; un pape entouré de cardinaux : il est assis sur son trône, et tient un livre ouvert sur lequel des religieux, qui se présentent devant lui, paraissent prêter serment. — 21 cent. carrés.

8° Initiale B, tirée d'un missel italien in-fol., du commencement du xvie siècle.

Elle est exécutée en camaïeu bleu et décorée de figures de femmes qui se terminent en gaîne. Une tresse d'azur à perles d'or sert d'encadrement.

La lettre, ainsi magnifiquement disposée, n'est elle-même que le cadre d'un petit tableau qui représente le roi David en prières; il a déposé son sceptre et sa couronne sur les marches de son trône. — H. 25 cent., L. 23.

9° Quatre miniatures à pleine page, tirées d'un livre in-4° du XVIe siècle.

Chaque miniature renferme deux saints ou saintes : sainte Geneviève et sainte Gudule ; un petit diable perché sur un arbre s'efforce d'éteindre, avec un soufflet, le cierge que tient sainte Gudule ;

Saint Nicolas et sainte Marguerite ;

Sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Anne ;

Saint Augustin et saint Martin. — H. 23 cent., L. 16.

10° Quinze lettres initiales provenant d'un missel in-folio du XVIe siècle.

Les unes sont en or sur un fond de couleur, les autres en feuillages de couleur sur un fond d'or.

Toutes renferment, soit un sujet tiré de l'Évangile, soit la représentation d'un saint ou d'une sainte. — 10 cent. carrés.

11° Miniature à pleine page, provenant d'un manuscrit in-quarto du XVIe siècle.

Deux femmes, qui portent un costume monastique, sont assises sur une riche estrade ; deux jeunes femmes, revêtues d'un riche costume, se tiennent debout près d'elles ; l'une a sur la tête une espèce de voile noir.

De la banquette s'élève un arbre généalogique, qui, projetant deux rameaux à gauche et un à droite, se termine au sommet par un large feuillage. Sur chacune des deux branches inférieures sont placés deux personnages, homme et femme, richement vêtus et couronnés de la couronne des ducs souverains ; sur la 3e branche, une reine diadémée entre deux rois, qui portent le sceptre fleurdelisé et la main de justice, insignes distinctifs des rois de France ; enfin, au sommet de l'arbre, un roi et une reine de France.

Le texte qui se trouve au revers de la gravure est ainsi conçu : « Incontinent, la ditte princesse fut conduite iusques « devant le chastelet où se tient la iustice ordinaire ; là estoit « le sixième eschauffault préparé, dessus lequel estoit la « généalogie de la royne, du costé maternel depuis le duc « Iehan. «

Quelle est cette princesse, quelle est cette reine dont la

généalogie maternelle est évidemment représentée dans la miniature que nous décrivons?

Il est à croire que cette reine est Claude de France, femme de François I[er] ; ils occupent tous deux la cime de l'arbre ; sur le rameau qui suit en descendant, on doit voir Anne de Bretagne, mère de la reine Claude, entre ses deux maris, Charles VIII et Louis XII ; au-dessous, François II de Bretagne et Marguerite de Foix, sa femme, père et mère de la reine Anne; plus bas, Richard, duc de Bretagne, et Marguerite d'Orléans, père et mère du duc François.

Richard était le quatrième fils du duc de Bretagne, Jean V[e] du nom.

La princesse, *conduite devant l'eschauffault dessus lequel estoit la généalogie de la royne,* serait Madeleine de France, fille de François I[er] et de Claude, née le 10 août 1520, mariée en l'église de Notre-Dame de Paris, en 1536, à Jacques Stuart, roi d'Écosse ; et il est à croire que le manuscrit d'où a été tirée notre vignette devait donner la description des fêtes qui eurent lieu à Paris à l'entrée de la princesse Madeleine.

Les femmes qui sont au pied de l'arbre seraient les quatre filles du duc Richard : Marie, qui après avoir été mariée à l'âge de sept ans, en 1431, au maréchal de Rieux de Rochefort, prit le voile après la mort de son mari, arrivée en 1438, et fut élue abbesse de Fontevaud ; Madeleine, qui devint religieuse de l'ordre de Sainte-Claire à l'abbaye de Longchamp ; Marguerite, qui se retira avec sa mère, après la mort du duc Richard, à l'abbaye de Longchamp, mais qui ne prit pas le voile ; et enfin Catherine, mariée le 19 août 1438 à Guillaume deChâlons, seigneur d'Argueil, depuis prince d'Orange. Cette princesse serait celle qui descend de l'estrade tenant un sceptre[1]. — H. 20 cent., L. 14.

12° B initial en camaïeu jaune rehaussé d'or.

Cette lettre historiée se compose d'un assemblage de figures, d'animaux chimériques et d'ornements. Elle est posée sur une miniature qui représente Michol faisant descendre David par

(1) Le P. Anselme, *Hist. gén.*, tome I, p. 462.

une fenêtre pour le soustraire aux soldats de Saül. Cette vignette provient d'un manuscrit du xvie siècle. — H. 10 cent., L. 9.

13° Miniature à pleine page tirée d'un manuscrit in-8° du xvie siècle.

Elle représente trois religieuses s'approchant d'une dame qui les accueille avec affabilité; cette dame a quelque ressemblance avec la reine de Navarre, sœur de François Ier.

La miniature est encadrée, ainsi que six vers écrits au-dessous, par une riche décoration architecturale dans le style élégant de la renaissance. — H. 75 mill., L. 125.

14° Trois miniatures, dont deux à pleine page, tirées d'un manuscrit in-8° du xvie siècle.

Celles-ci, renfermées entre deux colonnes torses, reposent sur un soubassement décoré d'arabesques où l'on remarque deux enfants qui soutiennent un écusson de gueules au chevron ployé d'or, accompagné de trois tourteaux, deux en chef et un en pointe.

La première représente l'intérieur d'une galerie à colonnes décorée dans le style de la renaissance. Sur le premier plan, à droite, deux enfants ; à gauche, un cardinal auprès duquel se tient un génie ailé à demi vêtu de blanc ; en arrière, trois hommes et trois femmes se tenant par la main : tous ces personnages portent le costume de l'époque de Louis XII.

La seconde, plus petite, représente ce même cardinal tenant par la main le petit enfant vêtu de blanc qui symbolise la *pensée*, ainsi que nous l'apprend le texte : « Afin de satisfaire « à mon désir, ie prins *Entendement* par la main et ensemble « marchâmes. »

La troisième, la Mort sous la figure d'un squelette, les yeux bandés et tenant une flèche à la main. Elle est affourchée sur un bœuf conduit par un vieillard qui joue du gaboulet et frappe sur un tambourin, et par une femme qui porte un étendard ; en arrière, un homme sonne de la trompe. — H. 16 cent., L. 10.

453 — Trois miniatures sur une feuille provenant d'un manuscrit in-folio magno du xve siècle, traitant de l'histoire de Troie.

La première, placée au milieu du texte, sur le recto du 1er feuillet (de 14 cent. sur 95 mill.) représente l'arrivée de Priam à Troie *qu'il trouva destruitte et arse.*

La seconde, sur le verso (de 48 cent. sur 31), occupe toute la page. Elle représente la reconstruction de Troie par Priam. Voici ce que dit le texte : « Quand Priam vit Ilyon, le maistre « chateau de Troye, ars et confondu, et la cité arse et des- « truitte, moult en demena grant douleur et moult tendre- « ment gémit et ploura. Et incontinent, fist venir ouvriers et « les mist en euvre... » Suit la description des travaux, qui se termine ainsi : « Et Ilyon ainsi parfait, ce fut la plus belle « chose et la plus noble qui oncques fust veue de œil de « homme ne que jamais soit veu et la plus riche. » Sur le premier plan, le roi, suivi de quelques personnages de sa cour, donne des ordres à de nombreux ouvriers. Il est revêtu de la longue robe traînante que Charles VIII avait remise à la mode pour cacher les défauts de sa taille. Au second plan, à droite, une rue entièrement terminée ; le rez-de-chaussée de toutes les maisons est occupé par des boutiques ; plus en avant, l'une des portes de la ville est en construction ; des machines à élever les pierres sont placées sur le haut des murailles. Dans le fond, le château d'Ilion déjà terminé et dont les murs sont couverts de riches sculptures. Ce château, flanqué de grosses tours et surmonté d'une foule de tourelles à flèches aiguës, présente beaucoup d'analogie par son style avec le château de Chambord.

Ce curieux tableau, qui ne contient pas moins de 75 personnages, a été publié par M. Du Sommerard dans son *Atlas*, chap. VIII, pl. I.

La dernière miniature de cette feuille (de 13 cent. sur 10), placée au milieu du texte, sur le verso du second feuillet, représente le départ d'Anténor, que Priam, « après que la cité « de Troye fut très forte et noblement édiffiée, envoie en « ambassade en Grèce au roy Pollus et aux autres roys et « barons des Grégois, afin que Erionne sa sœur lui ren- « dissent et envoyassent. »

Dans les petites miniatures, les personnages portent le

costume de la fin du xve siècle, époque à laquelle il faut faire remonter l'exécution de ces curieuses peintures.

Cette feuille est renfermée sous glace dans un cadre sculpté de la fin du xvie siècle.

2. — Aquarelles, gouaches et miniatures.

454 — Entrevue d'Octave, d'Antoine et de Lépide, d'après un bas-relief antique.

Aquarelle sur vélin, portant la date de 1570. — H. 20 cent., L. 26.

455 — Les Bohémiens en voyage.

Aquarelle vernie sur médaillon ovale en ivoire, attribuée à Callot. — H. 6 cent., L. 85 mill.

Cadre en fer ciselé.

456 — Vue de la place et de l'hôtel de ville d'Augsbourg.

Gouache sur médaillon rond en ivoire, datée de 1610, par Hélias Holl. — D. 7 cent.

457 — Deux têtes de jeunes filles.

Miniatures sur médaillons ovales en ivoire, par Fragonard (1732 † 1806). — H. 7 cent., L. 6.

458 — Deux figures d'enfants; l'un porte le costume de Pierrot, l'autre celui de Scapin.

Miniatures sur ivoire du même artiste. — H. 8 cent., L. 5.

459 — Deux naïades surprises par un fleuve.

Miniature sur vélin par Charlier, artiste qui florissait sous le règne de Louis XV. — D. 75 mill.

460 — Fête de village.

Médaillon à la gouache, appliqué sur une boîte d'écaille, par Bleremberg. — D. 7 cent.

461 — Une jeune femme assise sur un sofa, ayant auprès d'elle deux amours, dont l'un tire de l'arc.

Dessin à l'encre de Chine, dont les carnations sont légèrement teintées, par Basset, artiste qui vivait sous le règne de Louis XV. — H. 45 mill., L. 65.

462 — La pêche miraculeuse;

La résurrection de Lazare;

Les vendeurs chassés du temple;

Le repas chez Simon le Pharisien.

Quatre gouaches d'après les grands tableaux de Jouvenet, du musée du Louvre, par Grenier, artiste qui vivait sous Louis XV et Louis XVI. — H. 65 mill., L. 11 cent.

463 — Bacchanale.

Camaïeu sur ivoire, par Degaux, artiste qui florissait sous Louis XVI. — D. 55 mill.

464 — Lot et ses filles.

Peinture en vernis sur bois, par Martin, inventeur du vernis qui porte son nom. — D. 5 cent.

465 — Seize sujets tirés de la passion du Christ, exécutés à la gouache et réunis dans un même cadre.

Chaque sujet, qui comprend cependant un grand nombre de personnages, est renfermé dans un espace de 9 mill. de longueur sur 5 mill. de haut.

Cet objet curieux appartenait, en 1790, à Charles-Auguste, duc souverain de Deux-Ponts.

Cadre contourné en ivoire, bordé de bois, et décoré d'ornements en argent.

466 — Chasse dans une forêt.

Gouache, par Taunay père. — H. 5 cent., L. 7.

467 — La nativité. La Vierge place l'enfant Jésus dans la crèche. Saint Joseph et deux anges à genoux, en adoration.

Gouache sur vélin. — H. 22 cent., L. 17.

Cadre octogone en ébène, décoré de plaques de verre peint.

468 — Suzanne surprise par les deux vieillards.

Miniature sur ivoire. — H. 85 mill., L. 60.

469 — La Vierge au voile bleu, d'après Carlo Dolci.

Miniature sur ivoire. — H. 65 mill., L. 50.

Cadre octogone en bronze doré, avec filets d'ébène et ornements en corail.

470 — Le crucifiement. La Vierge et saint Jean se tiennent debout de chaque côté de la croix; la Madeleine, agenouillée, embrasse les pieds du Christ.

Miniature sur vélin. — H. 20 cent., L. 16.

Cadre en écaille incrusté de filets de cuivre.

471 — Batailles et scènes militaires. Album de 34 gouaches, par M. Bazin. Elles sont renfermées dans la couverture en filigrane d'argent, n° 1136.

§ II. PEINTURE SUR VERRE.

1. — Vitraux français et allemands.

472 — Deux vitraux provenant de la même verrière. = L'annonciation. La Vierge, agenouillée devant son prie-dieu, écoute avec un saint recueillement les paroles de l'ange qui présente à la mère future de Jésus une tige de lis, symbole d'une pureté inaltérable. Le messager de Dieu déploie un phylactère sur lequel on lit ces premières paroles de la salutation évangélique : *Ave Maria gratia plena Dominus tecum.*

Ouvrage allemand du xve siècle. — H. 56 cent., L. 31.

473 — Six vitraux provenant de la même verrière. = Saint Pierre ; saint Antoine ; un saint abbé, fondateur ; saint Lambert, évêque de Maëstricht ; saint Maurice, revêtu d'une armure dorée que recouvre un large manteau : il s'appuie sur un bouclier chargé de neuf besants d'or et tient de la main droite une lance à pennon ; le Donateur, à genoux, vêtu d'une houppelande blanche à revers rouge, avec larges manches pendantes.

Tous ces personnages se détachent sur un fond damassé rouge ou bleu, et sont placés sous des arcades.

Ouvrage allemand du xve siècle. — H. 55 cent., L. 30.

Le vitrail où saint Antoine est représenté est reproduit dans le cul-de-lampe à la fin de ce chapitre.

474 — Vitrail de forme ronde. = Le sacre d'un évêque. Le prélat est assis sur un pliant de la forme de ceux de la collection catalogués n° 1495. Les deux évêques consacrants lui posent la mitre sur la tête ; un enfant de chœur lui présente ouvert le livre des Évangiles ; trois autres portent les flambeaux et la croix processionnelle.

Ouvrage français de la fin du xve siècle. — D. 60 cent.

475 — Quatre vitraux exécutés en grisaille bistrée, rehaussée d'or, réunis dans un encadrement d'arabesques d'or sur fond grisaille. = Quatre scènes y sont représentées : Moïse frappant le rocher, le serpent d'airain, la manne et Josué qui fait tuer les cinq rois dans la caverne de Maceda. Sauf Moïse, les autres personnages portent les armures et les costumes allemands du XVe siècle.

Ouvrage de la fin du XVe siècle. — H. tot. 61 cent., L. 47.

476 — Vitrail de forme ronde ; grisaille rehaussée d'or. = Le comte d'Archambault coupe la gorge à un de ses neveux qui avait attenté à la chasteté de plusieurs femmes. C'est là du moins l'explication que donne Bartsch (le peintre-graveur, nº 73), dans la description qu'il fait de ce sujet, traité par Aldegraver.

Ouvrage allemand du commenc. du XVIe siècle. — D. 22 cent.

477 — Deux vitraux en grisaille rehaussée d'or. = Le jugement dernier; les œuvres de charité.

Ouvrage allemand du XVIe siècle. — H. 25 cent., L. 19 cent.

478 — Vitrail colorié. = Les apôtres.

Ouvrage de l'école de J. Courtois, émailleur à Limoges; XVIe siècle. — H. 18 cent., L. 20.

479 — Vitrail de forme ronde; grisaille rehaussée d'or et de brun-rouge. = Le repas du mauvais riche.

Ouvrage français du XVIe siècle. — D. 23 cent.

480 — Vitrail de forme ronde ; grisaille rehaussée d'or. = Samson enlevant les portes de Gaza.

Ouvrage français de la fin du XVIe siècle. — D. 22 cent.

481 — Vitrail de forme ronde ; grisaille rehaussée d'or. = Ésaü vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles.

Ouvrage flamand de la fin du XVIe siècle. — D. 22 cent.

482 — Vitrail exécuté en grisaille. = Le Temps, assis sur une tortue, traîne après lui le diable et un groupe d'hommes et de femmes ; allégorie.

Ouvrage allemand du comm. du XVIIe siècle. — H. 18 cent., L. 25.

2. — Vitraux héraldiques de la Suisse allemande.

483 — Saint Jacques et sainte Frenna présentant les écus armoriés de Jacob Cristoffel de Bernhosen et de sa femme Frona Appolonyca de Rinach. Date de 1512. — H. 76 cent., L. 42.

484 — Un nègre (l'un des rois mages?) monté sur un chameau; il est placé sous une arcade, dont l'archivolte porte l'écusson de l'empire.

Commencement du xvie siècle. — H. 37 cent., L. 30.

485 — Un personnage portant le costume allemand du commencement du règne de Charles-Quint; devant lui, deux écus armoriés. Il est placé sous une arcade au-dessus de laquelle est représentée une chasse au cerf. — H. 51 cent., L. 36.

486 — Les frères Rutlinger. Ils portent un costume mi-partie jaune et noir. Date de 1550. — H. 31 cent., L. 20.

487 — Armoiries de l'Algow, qui sont de gueules, à la fasce d'argent accompagnée de trois têtes de chiens de sable, lampassées, accolées et bouclées d'or. Un guerrier, revêtu de l'armure du temps, tient à la main le drapeau de la province. Date de 1551. — H. 41 cent., L. 30.

488 — Cristina, veuve Muntprattin, avec ses armoiries. Date de 1553. Dans le haut on a représenté Lucrèce qui se donne la mort en présence de son époux et de ses parents, et Joseph fuyant la femme de Putiphar. — H. 37 cent., L. 29.

489 — Un écu d'argent au calice de gueules supporté d'un coupeau de trois pièces d'azur, au chef de gueules, timbré d'un heaume d'argent à six barreaux taré de front. Il est placé sous une arcade soutenue par deux colonnes. A droite et à gauche sont représentées la Prudence et la Force; au-dessus, deux chevaliers qui fondent l'un sur l'autre, la lance en arrêt. Milieu du xvie siècle. — H. 40 cent., L. 32.

490 — Un guerrier, vêtu de rouge, porte un drapeau rouge chargé d'une rose blanche à la tige noueuse. — H. 31 cent., L. 19.

491 — Armoiries de Weaihartt Zenack et de sa femme Fronech Beierin. Au-dessus, neuf médaillons encadrés dans des

colonnes supportant des arcades. Dans l'un, on a représenté Jésus et la Samaritaine auprès du puits de Jacob ; dans les autres, des ouvriers diversement occupés au travail des monnaies. Date de 1565. — H. 32 cent., L. 24.

492 — Un écu d'argent à une échelle de sable à cinq échelons, élargie par en bas. Il est placé sous une arcade, à droite et à gauche de laquelle sont quatre médaillons où sont représentés des personnages à cheval, portant le costume du temps de Charles IX, qui chassent au faucon. — H. 41 cent, L. 24.

493 — Deux écus accolés, l'un taillé, l'autre tranché d'argent et d'azur; ils sont surmontés des armes de l'empire, qui ont pour supports deux lions. Autour de ces trois écussons sont rangés circulairement 31 écus armoriés avec inscriptions. — D. 32 cent.

494 — Armoiries de Joachim, abbé de la vénérable église de Saint-Gall. Elles sont accompagnées de deux figures de saints nimbés : saint Gallus et un saint abbé qui tient un petit baril. Date de 1577. — H. 31 cent., L. 21.

495 — Armoiries de Melcher Tschudi de Glaris, chancelier de la cour de Wyl, et de Baltassar Tschudi, conseiller de Saint-Gallisch. Date de 1578. — H. 30 cent., L. 21.

496 — Hans Kuster, aubergiste de Pfauver de Rappers-chvyt, et Crystina Buttlerin, sa femme, veuve Huffrow. Leurs armoiries sont au bas du tableau. L'homme est coiffé d'un morion, et porte sur l'épaule gauche une arquebuse à mèche. Date de 1582. — H. 30 cent., L. 20.

497 — Hans Kauw, monnayeur de Strasbourg. Il est vêtu de noir et tient une hallebarde à la main; son écu armorié est placé devant lui. Au-dessus de l'arcade sous laquelle le personnage est placé on a représenté l'atelier où se fabriquaient les monnaies. Date de 1582. — H. 32 cent., L. 22.

498 — Fridlin Bäreneger et Bund Simen Schund. L'un porte une arquebuse; l'autre, revêtu de l'armure complète de l'époque, s'appuie sur une épée à deux mains. Leurs écus d'argent plein semblent annoncer qu'ils n'avaient pas encore fait choix de pièces héraldiques. Date de 1583. — H. 21 cent., L. 21.

499 — Armoiries de Forg Stadler, maître peseur de la ville de Zurich. Elles sont placées sous un riche portique. Date de 1584. — H. 29 cent., L. 19.

500 — L'adoration des mages. = Au bas du tableau, les armoiries de Hans Buler, surnommé *Bilgerin*, et d'Anna Kuntzlin, sa femme. Date de 1584. — H. 32 cent., L. 21.

501 — Tyle Jependantz de Zytt, directeur de la monnaie de Lucerne, et Elisabett Schmidin, sa femme. L'homme porte le costume civil de son temps. Dans le haut du tableau on a représenté un atelier de monnayage où plusieurs ouvriers sont occupés. Date de 1586. — H. 31 cent., L. 21.

502 — Les écus armoriés de Gaspar-Ludwig Saidenhaim, juge suprême de Klingenberg, et d'Anna de Saidenhaim, née Rycheine de Werbeckh, sa femme, dans un élégant cartouche entouré de figures. Date de 1587. — H. 41 cent., L. 32.

503 — Armoiries de Hans-Jacob von Schimyst, citoyen de Zurich, et de sa femme. Signature de Machel, et date de 1590. — H. 31 cent., L. 20.

504 — Les figures de saint Ulric et de sainte Élisabeth de Hongrie, placées sous une arcade, et au-dessous, l'écu armorié d'Ulrich Wolgeman, chambellan de Munster, et d'Elisabett Burkarit, sa femme. Date de 1594. — H. 31 cent., L. 20.

505 — Michel Stely et Jacob Weiger. = Ils portent tous deux la longue épée et la dague, et s'appuient sur une hallebarde. A leurs pieds sont deux écus semblables, d'azur au soc de charrue d'argent. Dans le haut du tableau, on a représenté un champ labouré par des bœufs. Stely et Weiger étaient certainement des agriculteurs. Date de 1594. — H. 33 cent., L. 22.

506 — L'écu de Saint-Gall, qui est d'argent à l'ours debout de sable, accolé et bouclé d'or[1], et celui de Zurich, qui est tranché d'argent et d'azur, surmontés des armoiries de l'empire. Deux personnages sont placés en arrière des

(1) Suivant Paillot, le champ de l'écu de Saint-Gall est d'or ; il est en effet ainsi reproduit sur un vidrecome, n° 1377; dans ce vitrail et dans celui n° 508 il est d'argent.

écus : l'un d'eux, armé de toutes pièces, porte le drapeau de Saint-Gall. Date de 1595. — H. 41 cent., L. 32.

507 — Armoiries de Samuel Doring de Lunebourg. Elles sont placées sous une arcade dans le tympan de laquelle on a représenté l'histoire d'Actéon. Date de 1599. — H. 32 cent., L. 22.

508 Les armoiries de Saint-Gall, surmontées de celles de l'empire. Les deux personnages représentés dans le vitrail n° 506 sont également placés en arrière de ces écus. Date de 1599. — H. 41 cent., L. 31.

509—L'adoration des mages. =Au-dessous du tableau trois écus armoriés avec les noms de Hans-Gaspar Ott, Hr. Hans Ott, Heinrich Schalch et Hans Pfister. Le sujet est placé sous une riche arcade. Ouvrage de la fin du XVIe s. — H. 30 cent., L. 20.

510 — Un écu d'azur à la barre d'argent, chargée d'une clef d'azur et accompagnée d'une demi-étoile d'or en chef et d'une demi-étoile de même en pointe. Au-dessus de l'écu, Judith et la Justice. Fin du XVIe siècle. — H. 33 cent., L. 22.

511 — Deux écus accolés, placés sous un portique, où se trouvent d'un côté la Foi, de l'autre l'Espérance. Au-dessous, un cartouche où est représentée la lutte de Jacob avec un ange. Fin du XVIe siècle. — H. 33 cent., L. 24.

512 — Les armoiries de Lucerne, qui sont d'argent parti d'azur, surmontées de celles de l'empire. Deux personnages se tiennent à droite et à gauche des écus : l'un d'eux, coiffé du morion, portant corselet, brassards et cuissards, tient la bannière de la ville. Au-dessus, dans un cartouche, on a représenté le dévouement d'Arnold de Winckelried, surnommé le Decius de la Suisse, qui périt glorieusement le 9 juillet 1386 à la bataille de Simpach, livrée à Léopold, duc d'Autriche. Ce brave chevalier, voyant que les Suisses ne pouvaient parvenir à se faire jour dans les rangs des Autrichiens, s'y précipita avec une ardeur héroïque, et, empoignant une brassée de leurs lances, il ouvrit aux siens, par un trépas magnanime, le chemin de la victoire. Date de 1608. — H. 40 cent., L. 31.

513 — Les armoiries du canton de Glaris, qui sont de

gueules à un saint Jacques d'argent, à manteau de sable, le bourdon d'or, et au-dessus celles de l'empire. Un guerrier, armé de pied en cap, portant la bannière de la ville, et un autre personnage, appuyé sur une hallebarde, sont debout à droite et à gauche des écus. Dans le haut on a représenté la légende d'un saint abbé de Glaris. Le saint personnage sort de son tombeau et se présente devant le tribunal du canton, afin d'y affirmer la fausseté d'un testament qui aurait soustrait ses biens à sa famille. Date de 1608. — H. 40 cent., L. 31.

514 — Les armes de Bâle, qui sont d'argent à un étui de crosse (ou lis renversé) de sable, timbrées d'un dragon. Deux guerriers, dont l'un porte l'étendard du canton, sont en arrière de l'écu. Dans le haut, on a représenté le tir à l'arquebuse. Date de 1608. — H. 40 cent., L. 31.

515 — L'écu de Berne, qui est de gueules à la bande d'or chargée d'un ours de sable, surmonté des armes de l'empire. Un guerrier revêtu de l'armure des fantassins du temps, et un autre personnage portant une hallebarde, sont placés à droite et à gauche des écus, sous un portique, au-dessus duquel on a représenté les citoyens de Berne recevant une charte d'un empereur. Date de 1608. — H. 40 cent., L. 31.

516 — Deux écus accolés portant les armes de Berne, et au-dessus celui de l'empire, ayant deux lions pour supports; quarante-huit écus armoriés forment un encadrement. Date de 1614. — H. 55 cent., L. 43.

517 — Trois écus armoirés, sous un portique richement décoré, avec cette inscription en allemand : « La très estimée commune de Fuhrtalen. » Date de 1616. — H. 45 cent., L. 34.

518—Le baptême du Christ. = Ce sujet est encadré dans un portique, au-dessous duquel sont les armoiries de Volffgang Strassly von Dottwill et d'Elisabett Müllery, sa femme. L'écu de Dottwill est pourpre à la hache d'argent. Dans le haut du tableau on a représenté un boucher qui abat un bœuf. Date de 1618. — H. 31 cent., L. 20.

519—Joseph Schärer Alter Sechel, seigneur de Sidwald, et Margret Hässig, sa femme. = Au bas du tableau sont les écus

armoriés des deux époux. Date de 1619. — H. 31 cent., L. 20.

520 — Le sacrifice d'Abraham. = Le sujet est placé dans un riche cartouche au bas duquel sont placés les écus armoriés de Heinrich Schärer, bailli de Durda, et de Susana Wickline, son épouse. Date de 1619. — H. 31 cent., L. 21.

521 — Armoiries de Hans-Ludwig Böckle, placées sous un portique, au-dessus duquel on a représenté un intérieur de salle à manger, où trois seigneurs sont à table. Cette inscription en allemand est peinte au-dessous du cartouche qui renferme le sujet : « Ils forment une trinité, et se traitent réci« proquement, d'une manière convenable, jusqu'à ce que la « mort vienne y porter obstacle. » Date de 1621.—H. 31 cent., L. 21.

522 — Le baptême du Christ. = Au bas du tableau sont les armoiries de Hans Ruockh Stuoll von Bugwill, juge de Thurgow. Date de 1622. — H. 31 cent., L. 21.

523 — Armoiries de Gordian Zollikoffer, d'Altenklengen, citoyen de Saint-Gall. Date de 1623. — D. 10 cent.

524 — Les écus armoriés de Paulus Bösch de Durtteill et Ursella Fischbacherin, sa femme. Signature de Hegli et date de 1624. — H. 29 cent., L. 20.

525 — Bethsabée au bain. = Au bas du tableau sont placées les armoiries de Jacob Kung de Mussly, bailli de Haffzungeren, et celles de Suzana Gröbin, sa femme. Il est signé d'un H et daté de 1624. — H. 29 cent., L. 20.

526 — Les armoiries de Schärer de Durtall, et celles de Catrina Schärerin, sa défunte épouse. Date de 1624 et signature de Hegli. — H. 29 cent., L. 20.

527 — La Justice, tenant d'une main la balance et de l'autre l'épée, est placée sous un portique richement décoré. = Dans un cartouche se trouve cette inscription en allemand : « Par moi la justice la plus exacte est rendue avec impartia« lité; c'est pour cela que ma main est armée d'une épée. « Tous ceux qui connaissent les lois savent qu'elles sont par« faitement appliquées, et qu'il n'y a chez moi ni haine, ni « mauvaise pensée. »

Au-dessous du tableau, l'écu armorié de Cunradt Zellwegger, haut-justicier (*landtamen*) du cercle des pays d'Appenzell. Date de 1629—H. 29 cent., L. 20.

528 — Hans Huber et Anna Scherin, son épouse. = Leurs armoiries sont placées au bas du tableau. Dans le haut, on voit un laboureur conduisant une charrue attelée de quatre bœufs et de deux chevaux. Date de 1630. — H. 32 cent., L. 22.

529 — Le lion pris dans des rets et délivré par le rat. = Au bas du tableau sont les armoiries de Hans-Jacob Gesner, citoyen de Zurich, et celles de Catharina Zieglerin, sa seconde épouse. Date de 1631. — H. 29 cent., L. 20.

530 — Écu armorié de Hans Blarer von Warttensee, bailli de la seigneurie de Regenspurg. Date de 1632. — D. 9 cent.

531 — Écus accolés de Hans Conradt Payer et de Dürendea, née Payerin, sa femme, avec cette légende en allemand: « Se « soumettre en toute chose à Dieu procure la vie éternelle. » Date de 1635. — D. 10 cent.

532 — La Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. = A la droite de la mère du Christ, saint Gallus, et à sa gauche un saint abbé qui a dans la main un baril. Au-dessous, cette inscription en allemand : « Le célèbre chapitre de Wyll et « Liechtenstein. » Date de 1636. — H. 32 cent., L. 21.

533 — Les écus armoriés, accolés les uns aux autres, de Hans-Marttin Koch, bourgmestre de Schaffhouse, et de ses trois femmes : Hellenna Brunin, Susanna Mäderin et Barbara Huoberin. Date de 1637. — D. 10 cent.

534 — Le jugement de Salomon. = Au-dessous de ce sujet, qui est placé sous un portique, sont les armoiries de Thomas Shwendner, bailli du comté d'Oberdenberg, et celles d'Anna Busgin, sa femme. Date de 1641. — H. 31 cent., L. 21.

535 — Les armoiries de Hans Wasser, conseiller et président de l'état de Zurich, précédemment gouverneur de la seigneurie de Wynfelden et de la juridiction de Birwinggen. Date de 1645. — H. 29 cent., L. 20.

536 — Gebert Stadelman et Barbara Anderes, sa femme.

= Au bas des portraits en pied des deux époux sont placés leurs écus armoriés. Date de 1646. — H. 31 cent., L. 20.

537 — L'écu armorié, supporté de deux anges, de Hans Félix Balber, verrier de Otter et Dechen, dépendant du chapitre de Vetzkomer. Date de 1651. — H. 53 cent., L. 43.

538 — L'écu, d'or au lion de gueules, de Hans-Heinrich Leuw, citoyen de Zurich, secrétaire d'État du comté de Ruburg. Date de 1651. — H. 51 cent., L. 34.

539 — Réunion d'armoiries. = Au centre, un écu de gueules à la bande d'or, accompagnée de deux lions de même, timbré d'un heaume taré de côté, ayant pour cimier un lion issant; de chaque côté, quatre écussons armoriés encadrant l'écu principal; au-dessus, sont deux écus accolés de Zurich, surmontés des armes de l'empire. — H. 35 cent., L. 25.

540 — Un écu de gueules au demi-homme vêtu mi-partie, sans bras, mouvant du coupé échiqueté d'or et de sable, timbré d'un heaume taré en profil. Il est placé sous une arcade accompagnée de deux colonnes. — H. 46 cent., L. 30.

541 — Les écussons armoriés de David Ziegler et de Salomea Zieglerin née von Waldkilch, son épouse, de Schaffhouse. Date de 1666. — H. 41 cent., L. 31.

542 — Histoire de la chaste Suzanne en quatre tableaux encadrés dans une décoration architecturale. = A droite et à gauche se tiennent debout Josam Büöll, percepteur des revenus de l'Église et juge de Watwill, et Susanen Anderegg, sa femme. Leurs écus accolés sont placés dans un cartouche au-dessous des tableaux. Date de 1679. — H. 40 cent., L. 31.

543 — La Foi, l'Espérance et la Charité. = Ces trois figures sont placées sous un portique. Au-dessous sont les écus armoriés de Jacob Ryssel, boucher de Horger, Heinrich Sagen, boucher de Richteschwyl, Jacob Sesenbrei, citoyen et boucher de Zurich, et Heinrich Steinbruchel, aussi citoyen et boucher de Zurich. Date de 1680. — H. 30 cent., L. 20.

544 — Les deux écus accolés de Manuel Greyff, citoyen et

relieur de la ville de Berne, et de Maria-Magdalena Galey, sa femme. Date de 1720. — H. 29 cent., L. 22.

545 — Deux écus accolés, l'un de gueules à l'étoile d'argent, taillé d'argent à l'étoile de gueules, une rose sur le tout, taillée de l'un en l'autre. Le second, d'azur au croissant renversé d'or, surmonté de deux étoiles de même, une colline à trois coupeaux de sinople mouvante de la pointe. Même époque. — H. 29 cent., L. 22.

3. — Peinture opaque sur cristal de roche.

546 — Deux plaques de cristal de roche, couvertes de sujets peints, et rehaussées d'or. = La première, de forme rectangulaire, a 12 centimètres de haut sur 11 de large. Au centre, dans un médaillon ovale, bordé d'un double filet d'or, la Vierge remet un rosaire à une sainte agenouillée devant elle, tandis que l'enfant Jésus, sur les genoux de sa mère, en remet un de son côté à un saint. Autour de ce sujet principal sont rangés en bordure quinze médaillons de forme ronde, de 13 millimètres de diamètre, renfermant chacun un sujet tiré de l'Évangile : malgré la petitesse du cadre, les personnages y sont parfaitement dessinés, et montrent des attitudes remplies d'expression. Les quatre angles sont remplis par les figures des évangélistes portés sur des nuages.

La seconde, de forme semi-circulaire, de 11 centimètres de diamètre, est placée au-dessus de la première. On y a représenté le Père éternel sortant à mi-corps d'un nuage, et soutenu par des anges.

Les deux sujets se détachent sur un fond de couleur d'écaille marbrée à reflets d'or. Ils sont encadrés par deux filets d'or qui renferment de légers rinceaux d'or sur fond de couleur.

Ces deux plaques forment la décoration d'un petit retable en bois de fer, figurant une arcade à colonnes engagées, surmontée d'un fronton brisé. Toutes les parties du monument sont décorées de rinceaux en argent, découpés à jour.

Ouvrage italien de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe. — H. tot. du monument 37 cent., L. 24.

547 — Plaque de cristal de roche, de forme octogone = Cette plaque, peinte par le même procédé, représente l'assomption de la Vierge. Elle est enchâssée dans un cadre d'ébène de même forme, enrichi d'une bélière et d'une perle d'or en pendeloque. Au revers, le monogramme du Christ gravé en creux et niellé d'émail. Travail du même artiste. — H. 45 mill., L. 25.

Le genre de peinture exécuté sur ces plaques de cristal de roche est fort rare, et doit être l'œuvre d'un artiste qui n'a pas eu d'imitateurs. Le musée du Louvre (salle des bijoux) possède un petit monument fort richement décoré, qui renferme quelques plaques de cristal peintes de cette manière. La *Kunstkammer* de Berlin conserve aussi deux plaques assez grandes, montées sur un pied qui en renferme de plus petites. On voit encore deux fragments de ces cristaux peints dans le cabinet des antiques de Vienne.

Il est assez difficile, à moins de détruire l'objet, de savoir de quelle manière cette peinture a été appliquée sur le cristal, qui n'a pu aller au feu. Voici comment on peut supposer que l'artiste a procédé : après avoir appliqué et fixé sur le cristal une feuille d'or laminé, il l'a ensuite grattée, pour ne laisser subsister que les filets qui forment les encadrements des sujets et les parties de bordure en rinceaux d'or; puis il a peint sur le cristal, en commençant par les rehauts et par les parties dorées et argentées, faites avec de l'or et de l'argent en coquille; les ombres ont été ensuite obtenues au moyen de l'application de couches de teintes plates de différentes couleurs. Le fond marbré, à demi transparent, étendu sur toute la surface, a rempli les parties nues du champ, et une feuille d'or appliquée par-dessus ce fond marbré lui a donné le reflet qui l'éclaircit. Enfin, pour protéger l'or et les couleurs posés sur le cristal, on a enduit le tout d'une couche d'une matière gommeuse, qui a été recouverte d'une feuille d'étain. De l'inspection de la pièce il paraîtrait résulter que cette matière gommeuse et la feuille d'étain auraient été mises en fusion au moyen de l'approche d'un fer chaud, à l'effet de les faire adhérer à la peinture et au cristal.

§ III. PEINTURE A L'HUILE.

548—L'annonciation et l'adoration des bergers.=Tableau à volets, par Albert Dürer, peintre, sculpteur en bois et graveur, né à Nuremberg le 20 mai 1471, mort en cette ville le 6 avril 1528.

Sur la partie centrale : la Vierge, agenouillée et les mains écartées, dans l'attitude de l'admiration, adore l'enfant Jésus, couché à terre devant elle sur un voile blanc. Deux anges, dont l'un est couvert d'une riche chape, sont à genoux, les mains jointes, et contemplent le Christ; saint Joseph est derrière eux. Au second plan, quatre bergers en adoration; plus loin, l'âne et le bœuf, en avant de l'étable où vient de naître le Messie. Dans le ciel trois séraphins célèbrent par leurs chants la venue du Sauveur; ils déroulent un phylactère où est notée l'hymne *Gloria in excelsis Deo.*

Sur le volet droit : la Vierge, agenouillée, écoute avec un saint recueillement les paroles de l'ange. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de la tête de la mère future du Christ.

Sur le volet gauche : l'ange Gabriel suspendu en l'air, au milieu d'une auréole ardente, annonce à la Vierge les décrets de Dieu. Le divin messager est vêtu d'une longue robe blanche que recouvre une chape de velours rouge, attachée par un riche fermail et ornée d'un orfroi de perles et de pierreries.

Dans le bas du tableau central, on lit le monogramme d'Albert Dürer et la date de 1505.

Ce précieux tableau faisait partie de la collection de M. Érard. Après la vente qui a été faite de cette collection, en 1832, il avait été porté en Angleterre, où M. Debruge-Dumenil l'a acheté.

Sur bois. Partie centrale. — H. 20 cent. 5 mill., L. 14 cent. 5 mill.

Volets. — H. 22 cent., L. 7.

549—Le Christ mort.=Tableau à volets, par Van-Mehlem, qui florissait en Flandres dans la première moitié du xviᵉ siècle.

Saint Jean à genoux soutient la tête du Christ, dont le corps

est étendu à terre. Au milieu du tableau, la Vierge, les bras croisés sur la poitrine, est absorbée dans sa douleur. Aux pieds de Jésus se tient à genoux Marie Madeleine. Elle est revêtue d'un riche costume et tient à la main un vase de parfums. On aperçoit le Calvaire dans le fond. Sur bois. — H. 33 cent., L. 22.

Les volets sont remplis par des inscriptions en caractères gothiques. Nous les donnons telles qu'elles sont écrites, en rétablissant les mots abrégés.

On lit dans le volet gauche :

JACOB XII FILIOS HABENS DE AMISSIONE UNIUS DOLUIT ; MULTO MAGIS MARIA DOLORE POTUIT QUE UNICUM AMISIT ; UNDE IPSA EST NOEMI QUAM AMARITUDO REPLEVIT, QUE PROPTER MORTEM FILII SUI NON PULCRA SED AMARA VOCARI VOLUIT.

« Jacob, qui avait douze fils, eut un violent chagrin de la « mort d'un seul ; combien fut plus amère la douleur de Marie « qui perdit son unique enfant ; aussi fut-elle une seconde « Noémi abreuvée d'amertume, elle qui, à cause de la mort « de son fils, voulut être appelée, non la plus belle des vier- « ges, mais la plus triste des mères. »

Dans le volet droit on lit :

DOLORUM QUOS MARIA EX COMPASSIONE FILII SUI COLLERAVIT (TOLERAVIT) JACOB, IN DEPLORATIONES FILII SUI JOSEPH, PERFIGURABIT (PERFIGURAVIT) CANTUM : IMPLETUM EST IN MARIA QUOD DIXERAT EI SYMEON JUSTUS PROFETIZANDO : TUAM CHRISTUS ANIMAM PORTRANSIBIT (PERTRANSIBIT) GLADIUS.

« Dans ses gémissements sur la mort de Joseph, Jacob « symbolisa les lamentations de la Vierge sur la passion de « son fils. Alors fut accomplie sur Marie la prophétie que « Siméon le Juste avait faite : « Le Christ, comme un glaive, « transpercera ton âme. »

550 — Légende de la vie du Christ. = Tableau à volets, par LUCAS DE LEYDE, peintre et graveur, né à Leyde en 1494, mort dans la même ville en 1533.

La partie centrale comprend seize compositions, disposées par rangées de quatre, au-dessus les unes des autres, et séparées par des colonnes qui supportent des arcades. Les sujets

traités par l'artiste sont ainsi placés de gauche à droite, en commençant par la rangée supérieure :

Siméon bénissant Jésus dans le temple;

La fuite en Égypte;

Douleur de Joseph et de Marie en s'apercevant, après avoir quitté Jérusalem, que Jésus n'est point avec les gens de leur compagnie;

La flagellation;

Le portement de croix;

La Vierge, saint Jean et Marie Madeleine au pied de la croix où le Christ est attaché;

Jésus descendu de la croix, soutenu par saint Jean et entouré de la Vierge et des saintes femmes;

Jésus porté au tombeau;

La circoncision;

Jésus au jardin des Oliviers;

Le Christ attaché à la colonne;

Le Christ, dans la même situation, visité par la Vierge et par saint Jean;

Jésus couronné d'épines;

Dépouillé de ses vêtements;

Attaché à la croix;

Le Christ en croix, frappé d'un coup de lance au côté.

Dans le volet droit, quatre tableaux au-dessus les uns des autres :

L'annonciation;

La visitation;

La Vierge, saint Joseph et des anges en adoration devant Jésus qui vient de naître;

Le Christ enseignant dans le temple.

Dans le volet gauche :

Le Christ sortant du tombeau;

Jésus s'élevant au ciel devant ses disciples;

Le Saint-Esprit, sous la fome d'une colombe, descendant sur la Vierge et sur les apôtres.

La mort de la Vierge.

Cette immense composition, qui contient deux cent quatre-

vingts personnages et un grand nombre d'animaux, est non-seulement intéressante sous le rapport de l'art, mais encore en ce qu'elle fait connaître les monuments, les costumes, les armes, le mobilier et les détails intérieurs des appartements à la fin du xve siècle.

Sur bois. Partie centrale. — H. 55 cent., L. 44.

Volets. — H. 55 cent., L. 17.

551 — La Vierge allaitant l'enfant Jésus.

Ecole espagnole du commencement du xvie siècle.

Sur cuivre. — H. 24 cent., L. 19.

Ce tableau est placé dans un cadre, catalogué n° 966.

552 — La Mort jouant du violon devant un riche vieillard goutteux, par Franck (François) le jeune, né à Anvers en 1550, mort en 1642.

Sur cuivre. — H. 15 cent., L. 12.

553 — L'annonciation. = Cette peinture est exécutée sur agate orientale. L'artiste a profité des accidents de la pierre pour figurer des nuages et y grouper une foule d'anges. Elle est attribuée à Stella, né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1657. — H. 35 cent., L. 29.

554 — Sainte Famille. = La Vierge tient l'enfant Jésus assis auprès d'elle sur un coussin. Le petit saint Jean donne au Christ un oiseau. Attribuée à Salvi (Giovanni-Battista), connu sous le nom de Sassoferrato (1605 † 1685).

Sur cuivre ovale. — H. 18 cent., L. 16.

555 — La fuite en Égypte. = La Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, est assise sur un âne que conduisent deux anges. Trois séraphins les précèdent, jouant de divers instruments ; deux petits anges nus, qui ouvrent la marche, répandent des fleurs sur le chemin ; d'autres, montés sur un arbre, en détachent des fruits qu'ils donnent au divin enfant. Par Diepenbeke (Abraham Van), né à Bois-le-Duc en 1607, mort en 1675.

Sur toile. — H. 53 cent., L. 69.

556 — La Vierge en voile bleu, d'après Carlo Dolci (1616 † 1686).

Sur cuivre hexagone. — H. 25 cent., L. 19.

557 — L'adoration des bergers, sur prime d'améthyste.

Médaillon ovale. — H. 19 cent., L. 15.

558 — La Vierge debout, portée sur les nuages et abaissant ses regards vers la terre.

Sur cuivre ovale. — H. 9 cent., L. 7.

Cadre orné de huit têtes d'anges en bronze doré et ciselé.

559 — Simon, Simon-Pierre, Jacques et Jean, fils de Zébédée, quittant leurs barques, pour suivre Jésus, après la pêche miraculeuse.

Sur lapis-lazuli de forme ovale. — H. 16 cent., L. 20.

560 — La foire aux volailles. Attribuée à GRENIER, artiste qui vivait sous Louis XV et Louis XVI.

Sur cuivre. — H. 5 cent., L. 7.

561—Un saint évêque debout, bénissant de la main droite, tenant de la gauche un volumen déroulé.

De chaque côté, sur un plan plus éloigné, deux sujets, tirés de la vie du saint, qui sont expliqués par des inscriptions en slavon.

École russe de Kiew. Peinture sur fond d'or exécutée sur bois. — H. 51 cent., L. 42.

§ IV. PEINTURE EN BRODERIE.

562 — Saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules. = Ce groupe est placé au centre d'un édifice décoré dans le style ogival de la fin du xve siècle. Les figures, brodées en soie, se détachent sur un fond de broderie soie et or.

Ouvrage de la fin du xve siècle. — H. 35 cent., L. 29.

563 — Deux personnages portant le costume des pages du temps de Louis XII. = L'un tient un sac sur sa tête, l'autre vide le sac qu'il portait.

Ouvrage du même travail. — H. 35 cent., L. 29.

564 — Voile pour calice, brodé en or et en soie de couleur. = Quatre sujets y sont représentés : le couronnement de la Vierge, deux anges tenant un calice, et les figures en pied

de saint Pierre et saint Paul. Aux quatre angles sont des vases qui renferment des arbustes dont les branchages, chargés de fleurs, de fruits et d'oiseaux, couvrent le surplus du champ. Le dessus de la bourse est dans le même style.

Ouvrage de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle.

565 — Le crucifiement. = La Vierge, évanouie au pied de la croix, où son divin Fils est attaché, est secourue par les saintes femmes.

Ouvrage du XVIIe siècle. — H. 33 cent., L. 28.

Le tableau est placé dans un cadre en jaspe de Sicile, décoré d'une moulure et d'ornements en bronze ciselé et doré.

§ V. MOSAÏQUE.

566 — Copie ancienne de la célèbre mosaïque connue sous le nom de *Tableau des colombes*, l'une des plus parfaites de l'antiquité. Cette mosaïque fut trouvée à Tivoli dans la villa Adriana en 1737. Suivant le cardinal Furietti, il faut la regarder comme étant celle qui sortait des mains du célèbre Sosus, et dont Pline a fait la description dans son *Histoire naturelle* (livre XXXVI, chap. XXV).

Cette pièce est placée dans un cadre en bronze ciselé et doré, enrichi de plaques de marbre vert de mer et d'une médaille antique de l'empereur Adrien. — H. 17 cent., L. 20.

567 — Buste de la Vierge se détachant sur un fond d'or.

Travail italien du XIIe au XIIIe siècle. — H. 19 cent., L. 15.

568 — Saint Jérôme agenouillé devant un crucifix.

Travail italien du XVIIe siècle. — H. 33 cent., L. 25.

569 — Trois pièces. = Une corbeille de fruits autour de laquelle volent des oiseaux;

Un perroquet;

Un faisan doré.

Ces trois sujets se détachent sur un fond blanc bordé de marbre purpurin.

Travail de Rome. — H. de la première 10 cent, L. 13; H. des autres 10, L. 10.

570 — Paysage animé par une cascade. = Il est placé sur le couvercle d'une boîte en porphyre rouge.

Travail de Rome du siècle dernier. D. 65 mill.

§ VI. PORTRAITS.

571 — ÉLÉONORE D'AUTRICHE, reine de France et de Portugal, fille de Philippe Ier, archiduc d'Autriche, roi d'Espagne, et de Jeanne de Castille, sœur de Charles-Quint. Cette princesse, née en 1498, épousa, en 1519, Emmanuel, roi de Portugal, et après la mort de ce prince, en 1530, François Ier, roi de France. Elle mourut en Espagne en 1558.

Peinture à l'huile par François Clouet dit Janet, peintre français, qui florissait sous François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III. — B(1)., H. 29 cent., L. 22.

572 — Deux portraits, homme et femme, du temps de Henri II.

Ces portraits sont adossés et réunis sous glace dans une bordure en or ciselé et émaillé.

Peinture à l'huile. — D. 35 mill.

573 — JEAN-GUILLAUME, duc de Saxe.

Ce prince est représenté sous deux aspects sur les deux faces d'une plaque d'or : d'un côté, à l'âge de vingt-cinq ou trente ans, portant un riche costume de l'époque, avec cette inscription qui se lit en lettres d'or sur le fond : IO. WIL. HERTZOG. Z. SACHS. (Jean-Guillaume, duc en Saxe); de l'autre côté, au moment où il vient d'expirer, avec cette inscription : VORSCHIDT DEN Z. MARCII ANNO 1573. ÆTA. 43 (mort le 2 mars 1573 à l'âge de quarante-trois ans).

La plaque d'or est renfermée dans une boîte à portraits, cataloguée n° 1029:

Peinture à l'huile. — Ov., H. 36 mill., L. 28.

574 — Portrait de femme de l'époque de Charles IX.

Peinture à l'huile.— C., Ov., H. 10 cent., L. 8.

(1) La lettre B. indique que le portrait est peint sur bois, C. sur cuivre, I. sur ivoire, T. sur toile, V. sur vélin, Ov. qu'il est sur un fond de forme ovale; D. indique le diamètre lorsque le fond est rond.

575—ÉLISABETH, reine d'Angleterre, fille de Henri VIII et d'Anne de Boulen, née en 1533, couronnée en 1559, morte en 1603.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 55 mill., L. 45.

576 — Portrait de femme de la fin du XVI[e] siècle.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 8 cent., L. 6.

577 — HENRI IV, roi de France et de Navarre, né à Pau le 15 décembre 1553, mort à Paris le 14 mai 1610.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 58 mill., L. 50.

578—MARIE DE MÉDICIS, fille de François II de Médicis, grand-duc de Toscane, née à Florence en 1573; mariée, en 1600, à Henri IV, roi de France; régente du royaume après la mort de ce prince; morte à Cologne le 3 juillet 1642. La princesse est représentée jeune, et portant encore la coiffure florentine.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 60 mill., L. 48.

579 — MARIE DE MÉDICIS. La même princesse en deuil de Henri IV.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 68 mill., L. 55.

580 — GABRIELLE D'ESTRÉES.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 35 mill., L. 30.

Ce portrait est placé dans le pendant en filigrane d'or catalogué n° 1038.

581 — Portrait de femme du temps de Henri IV.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 68 mill., L. 50.

582 — Portrait d'un magistrat de l'époque de Henri IV.

Miniature. — V., Ov., H. 45 mill., L. 40.

583 — Portrait d'homme. Sur le fond cette inscription : ANNO 1605.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 9 cent., L. 75 mill.

584 — Un homme portant une écharpe rouge, sur le fond : ANNO M. D. C. XXVI. ÆTATIS SVÆ XXVII ;

Un portrait de dame;

Un portrait d'enfant avec cette inscription, sur le fond : ANNO MDCXXVI. ÆTATIS SVÆ. 2 1/2;

Un cheval blanc.

Ces quatre peintures sont renfermées dans un médaillon en argent, s'ouvrant des deux côtés; deux des portraits sont placés au fond du médaillon et deux à l'intérieur des recouvrements.

Peinture à l'huile sur argent. Ouvr. allem. — Ov., H. 45 mill., L. 35.

585 — Portrait de femme du temps de Louis XIII.

Peinture à l'huile. — Ov., C., H. 50 mill., L. 47.

586 — Portrait d'homme du même temps.

Peinture à l'huile. — Ov., B., H. 9 cent., L. 7.

587 — Portrait d'homme de la même époque.

Peinture à l'huile. — Ov., B., H. 55 mill., L. 40.

588 — René Descartes, né en 1595 en Touraine, mort en 1650.

Peinture à l'huile. — Ov., C., H. 80 mill., L. 65.

589 — La duchesse de la Valette, née de Pontchâteau. belle-fille du duc d'Épernon.

Peinture à l'huile. — B., H. 32 cent., L. 24.

590 — M. de Vignolles.

Peinture à l'huile. — B., H. 32 cent., L. 24.

591 — Portrait de femme portant un costume de cour du temps de la jeunesse de Louis XIV.

Peinture à l'huile sur argent. — Ov., H. 40 mill. L. 32.

592 — Portrait de femme portant un costume du même temps.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 90 mill., L. 75.

593 — Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France, fille de Philippe IV, roi d'Espagne, née en 1638, mariée à Louis XIV en 1660, morte en 1683.

Peinture à l'huile par Beaubrun. — T., Ov., H. 14 cent., L. 10.

Cadre en bois sculpté de l'époque; il est décoré des attributs des arts.

594 — Philippe, Monsieur, frère unique de Louis XIV, qui commença la nouvelle maison d'Orléans.

Le prince est représenté sous la figure de saint Jean-Baptiste assis contre un rocher, tenant la croix de roseau de la main droite. Un agneau est auprès de lui.

Miniature sur ivoire. — H. 9 cent., L. 7.

595 — Henriette Anne d'Angleterre, fille de Charles Ier, roi d'Angleterre, et de Henriette de France, née en 1644, mariée en 1661 à Philippe, duc d'Orléans, frère de Louis XIV, morte subitement à Saint-Cloud en 1670.

Peinture à l'huile. — C., H. 6 cent., L. 5.

596 — Jacques de Fitz-James, duc de Berwick, fils naturel de Jacques II, roi d'Angleterre, né en 1671 ; maréchal de France en 1706 ; tué devant Philisbourg le 2 juin 1734. Il est représenté à l'âge de 20 ans environ.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 10 cent., L. 8.

597 — Portrait de femme de la cour de Louis XIV.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 22 cent., L. 17.

Cadre en bronze repoussé et doré, formé de fleurs du milieu desquelles s'élèvent des têtes d'enfants.

598 — Portrait de femme portant le manteau ducal. Costume du temps de la régence.

Miniature sur vélin. — Ov., H. 72 mill., L. 58.

599 — Portrait de femme de la même époque.

Peinture à l'huile. — C., Ov., H. 53 mill., L. 45.

600 — Louis, duc d'Orléans, fils du régent, né en 1703, mort en 1752.

Son fils, Louis-Philippe, duc de Chartres, né en 1725 ;

Et sa sœur, Louise-Adélaïde d'Orléans, mademoiselle de Chartres, fille du régent, née en 1698, abbesse de Chelles en 1719, morte en 1745.

Le duc d'Orléans est représenté dans sa bibliothèque, assis devant une table couverte de livres et d'instruments de mathématiques, s'occupant de l'éducation du duc de Chartres, son fils, en présence de l'abbesse de Chelles.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 45 mill., L. 65.

601 — Louis-Philippe, duc d'Orléans, né en 1725, mort en 1785, aïeul de Louis-Philippe Ier, roi des Français. Ce prince est celui qui est représenté enfant dans la miniature dont la description précède.

Miniature sur vélin. — H. 45 mill., L. 65.

602 — Louis XV, roi de France né à Versailles, le 15 février 1710, mort le 10 mai 1774.

Miniature par Sicardi, sur ivoire. — D. 55 mill.

603 — Louis de Bourbon Condé, comte de Clermont, né le 15 juin 1709, mort en 1770.

Miniature sur ivoire. — H. 55 mill., L. 78.

604 — Portrait d'un militaire, chevalier de Saint-Louis. Il porte une armure complète.

Miniature sur ivoire. — H. 6 cent., L. 5.

605 — Charles III, roi d'Espagne, né en 1716, de Philippe V et d'Élisabeth Farnèse, sa seconde femme; roi des Deux-Siciles en 1734; roi d'Espagne par la mort de son frère, Ferdinand VI, en 1759; mort en 1789.

Miniature sur ivoire. — H. 50 mill., L. 32.

606 — Marie-Amélie de Saxe, fille aînée de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, née le 24 novembre 1724, mariée en 1738 à Charles, roi des Deux-Siciles, depuis Charles III, roi d'Espagne; morte en 1769.

Miniature sur ivoire, faisant pendant à celle qui précède. — H. 50 mill., L. 32.

607 — Marie-Adélaïde de France, fille de Louis XV, née à Versailles en 1732.

Miniature sur vélin. — D. 60 mill.

608 — Victoire-Louise-Marie-Thérèse de France, fille de Louis XV, née à Versailles en 1733.

Miniature sur vélin. — D. 60 mill.

609 — François de Lorraine, empereur d'Allemagne, né en 1708 de Léopold, duc de Lorraine, marié en 1736 à Marie-Thérèse, élu empereur en 1745, mort en 1765, à Inspruck.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 42 mill., L. 38.

610 — Marie-Thérèse, fille de l'empereur Charles VI, née en 1717, reine de Hongrie et de Bohême à la mort de son père, en 1740; morte à Vienne en 1780.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 50 mill., L. 38.

611 — Joseph, archiduc d'Autriche, né le 13 mars 1741,

de l'empereur François Ier et de Marie-Thérèse ; élu roi des Romains en 1764, couronné empereur d'Allemagne en 1765, roi de Hongrie et de Bohême et souverain des États héréditaires d'Autriche à la mort de Marie-Thérèse, sa mère, en 1780, mort en 1790. Il est représenté à l'âge de dix ans environ.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 40 mill., L. 30.

612 — MARIE-CHRISTINE, archiduchesse d'Autriche, fille de l'empereur François Ier et de Marie-Thérèse, représentée enfant. Cette princesse, née en 1742, fut mariée au duc de Saxe Teschen, gouverneur des Pays-Bas.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 50 mill., L. 60.

613 — La même princesse, représentée à l'âge de dix ans.

Miniature sur ivoire. — H. 73 mill., L. 55.

Cadre en argent surmonté de la couronne ducale, et enrichi d'une bordure de grenats.

614 — MARIE-ÉLISABETH, archiduchesse d'Autriche, fille de François Ier et de Marie-Thérèse, née en 1743. Elle est représentée enfant.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 46 mill., L. 60.

615 — CHARLES-JOSEPH-EMMANUEL, archiduc d'Autriche, fils de François Ier et de Marie-Thérèse, né en 1745. Il est représenté enfant.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 50 mill., L. 65.

616 — MARIE-AMÉLIE, archiduchesse d'Autriche, fille de François Ier et de Marie-Thérèse, née en 1746, mariée au duc de Parme. La princesse est représentée enfant.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 45 mill., L. 58.

617 — PIERRE-LÉOPOLD, archiduc d'Autriche, fils de François Ier et de Marie-Thérèse, né en 1747; grand-duc de Toscane en 1765 ; empereur d'Allemagne en 1790, à la mort de son frère Joseph II, mort en 1792. Le prince est représenté enfant.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 52 mill., L. 45.

618 — MARIE-ANTOINETTE, archiduchesse d'Autriche, fille de François Ier et de Marie-Thérèse, née le 2 novembre 1755,

mariée à Louis XVI en 1770. La princesse est représentée à l'âge de douze ans environ.

Miniature sur ivoire. — Ov., H. 40 mill., L. 32.

619 — Femme en costume de bal masqué; époque de Louis XV.

Miniature sur ivoire. — H. 46 mill., L. 65.

620 — Portrait de femme sous la figure d'une naïade, appuyée sur une urne, de laquelle jaillit de l'eau. Même époque.

Miniature sur ivoire. — H. 45 mill., L. 42.

621 — Portrait d'une dame de la cour de Pologne. Époque de Louis XV.

Grande miniature sur vélin. — Ov., H. 17 cent., L. 14.

622 — Les délassements champêtres. Groupe de quatre personnages : un jeune homme, deux jeunes femmes et un vieillard. Ils portent les costumes des bergers et des bergères de Vateau.

Miniature sur ivoire, attribuée à Charlier, qui vivait sous Louis XV. — H. 60 mill., L. 80.

623 — La petite Lyonnaise, par Liotard, peintre genevois de l'époque de Louis XV. Ce portrait est une reproduction d'un très beau pastel qui existe dans la galerie de Dresde.

Miniature sur ivoire. — H. 53 mill., L. 58.

624 — Louis-Stanislas-Xavier, comte de Provence, né à Versailles le 17 novembre 1755, qui fut depuis Louis XVIII. Il est représenté enfant.

Miniature sur vélin, par Charlier. — H. 50 mill., L. 70.

625 — Charles-Philippe, comte d'Artois, né à Versailles le 9 octobre 1757, qui fut depuis Charles X. Il est représenté enfant.

Miniature faisant pendant à la précédente.

626 — Louis XVI, né le 23 août 1754, représenté à l'âge de dix-huit ans environ.

Miniature sur ivoire. — H. 50 mill., L. 70.

627 — Marie-Antoinette, reine de France.

Miniature sur ivoire, par Villiers, peintre du roi. — D. 70 mill.

628 — Guillaume V, prince de Nassau, stathouder de Hollande, né en 1748. Le prince est représenté entouré de sa famille.

Grande miniature sur ivoire. — Ov., H. 13 cent., L. 12.

629 — Un colonel de dragons. Il est assis près d'une table, tenant un enfant sur ses genoux. Époque de Louis XVI.

Miniature sur ivoire. — H. 90 mill., L. 65.

630 — Portrait de femme, revêtue d'un costume de théâtre.

Miniature sur ivoire, par Perrin, artiste qui florissait à la fin du règne de Louis XV et sous Louis XVI. — D. 7 cent.

631 — Portrait d'un jeune homme. Il est assis dans un jardin auprès d'une statue.

Miniature, par Hall. Époque de Louis XVI. — I., D. 8 cent.

632 — Portrait de femme. Elle est assise sur l'herbe dans un jardin.

Miniature sur vélin, par Darmancourt, artiste qui vivait sous Louis XVI. — Ov., H. 75 mill., L. 60.



N° 473.



N° 952.

GRAVURE.

633 — Album in-folio renfermant différentes œuvres des maîtres dont les noms suivent :

Hopfer (Daniel).

On ne connaît ni sa patrie ni la date de sa naissance et de sa mort ; une estampe de lui est datée de 1527. On croit qu'il était orfévre ; les pièces qui vont être décrites sont des modèles à exécuter en orfévrerie.

Jésus rendant témoignage de son père. = Ce sujet, où Jésus est représenté au milieu de ses disciples, est placé dans une décoration d'architecture à trois arcades, qui est surmontée d'un grand cartouche renfermant une inscription.

Ostensoir d'orfévrerie. = Au centre, deux anges soutiennent une hostie ; plus haut, sont disposées les figures des douze apôtres, placées les unes dans des niches, les autres sur des colonnes.

Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie. = Jésus, assis sur les genoux de sa mère, met un anneau au doigt de la sainte. Ce groupe est placé sous un riche portique.

Deux candélabres. = Celui de gauche est orné d'un bas-relief représentant deux hommes qui combattent ; l'autre est surmonté d'une figure chimérique.

Aldegrever (Heinrich).

Peintre et graveur né à Soest en Westphalie, en 1502, élève d'Albert Dürer.

Les danseurs de noces. = Douze estampes portant le monogramme de l'artiste et la date de 1538 ; suite complète.

Arabesques. = Elles portent le monogramme de l'artiste et la date de 1546.

Gaîne de poignard. = Elle est ornée d'un grand nombre de figures et d'animaux ; dans le haut, deux enfants soutiennent un écusson qui porte le chiffre du graveur.

Rosso, dit maître Roux.

Peintre né à Florence en 1496, mort à Fontainebleau en 1541.

Arabesques. = Suite de panneaux dessinés pour le château de Fontainebleau. Dans chacun de ces panneaux, l'un des grands dieux de la fable est représenté au milieu d'une riche décoration d'arabesques.

Caldara Polidoro, ou Polidoro de Caravaggio.

Peintre né en 1495, à Caravaggio, dans le Milanais, mort en 1543.

Vases. = Une suite de dix vases dans le goût antique. Ils avaient été peints sur la façade d'un palais de Rome appelé *la maschera d'Oro*. Ils ont été gravés par Cherubinus Alberti, peintre et graveur né à Borgo san Sepolcro, en 1552, mort en 1615.

Salviati (Francesco Rossi de').

Peintre né à Florence en 1510, mort en 1563. Il habita la France pendant quelque temps.

Couteaux de table. = Dessins de quatre couteaux gravés en deux planches par Cherubinus Alberti, en 1605. Les manches sont formés de groupes de figures fantastiques de haut relief ou de ronde bosse.

Celui de ces couteaux dont le haut du manche est formé d'un griffon ailé à tête d'aigle existe dans la collection sous le n° 1544.

Jacquard (Antoine).

Né dans le Poitou. Armurier, fourbisseur et graveur à Bordeaux, où il vivait à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe.

Boîtes de montres. = Cinq dessins pour boîtes de montres

ovales, dont trois pour le fond de la boîte et deux pour le côté du cadran.

Ornement de montre. = Dessin gracieux pour le cercle qui réunit le couvercle et le cadran.

Poignées et pommeaux d'épées. =Cinq planches de poignées d'épées avec les garnitures du fourreau, et une planche contenant quatre pommeaux. Toutes ces pièces sont ornées de figures et de riches arabesques. Ces dessins étaient faits pour être exécutés en fer ciselé.

Maître inconnu.

Cadre de miroir richement décoré et orné d'arabesques.

Morisson.

Orfévre à Vienne.

Une planche renfermant une poignée de couteau de chasse enrichie de pierreries, les ornements du fourreau et du ceinturon et une aigrette en pierres précieuses. Elle a été gravée par Pfeffel, à Vienne.

Berain (Jean).

Dessinateur des menus plaisirs du roi et graveur à l'eau forte, né à Paris en 1636, mort en 1711. Il jouissait d'une grande vogue ; il a donné des dessins pour meubles, lustres, tapisseries, cheminées, armes et autres objets usuels.

Quatre planches de dessins de garnitures et platines de pistolets.

Un panneau pour meuble : représentation théâtrale traitée dans le style grotesque.

Ce dessin a été exécuté pour le panneau principal du meuble en marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain, appartenant à la collection, et décrit nº 1512.

634 — Album in-quarto renfermant diverses estampes des graveurs dont les noms suivent :

Brosamer (Hans).

Les dates de sa naissance et de sa mort ne sont pas connues ; on sait seulement qu'il vivait à Fulde, dans les années 1537 à 1550.

Bethsabée au bain. = La femme d'Urie, revêtue, ainsi que ses compagnes, du costume de l'époque, se lave les pieds dans

le bassin d'une fontaine; on remarque au fond du tableau le roi David au haut d'un balcon.

Le monogramme de l'artiste est gravé dans le bas, à droite.

Maître inconnu.

Arabesques. = Deux satyres soutiennent un cartouche portant la date de 1541.

Beham (Hans Sebald),

Graveur né à Nuremberg en 1500, mort à Francfort en 1550, élève de son oncle et d'Albert Dürer.

Armoiries. = Un écu, au coq passant, timbré d'un heaume orné de ses lambrequins, et ayant pour cimier une couronne et deux proboscides entre lesquelles un coq est debout; à gauche, le monogramme de l'artiste et la date de 1543.

Adam et Ève. = Ils sont près de l'arbre de la science du bien et du mal, qui est ici figuré par un squelette entortillé du serpent.

En haut, à gauche, une tablette contenant le monogramme du graveur et la date de 1543.

Pens (Georg).

Peintre et graveur né à Nuremberg vers 1500, mort à Breslau en 1550. Après s'être formé à l'école d'Albert Dürer, il alla en Italie, où il étudia les beaux ouvrages de Raphaël, et grava plusieurs estampes sous la conduite de Marc-Antoine.

Arabesques. = Un vase d'où sortent des rinceaux. Ce vase est accompagné de deux satyres. Le monogramme de l'artiste est au-dessous du vase.

Solis (Virgilius).

Peintre et graveur né à Nuremberg en 1514, mort en 1562.

Bijou. = Dessin d'un bijou composé de cinq pierres fines, accompagnées de deux figures de ronde bosse, d'un aigle et de divers ornements. Trois grosses perles pendent des extrémités inférieures.

Josué. = Il est représenté debout, armé de toutes pièces, et tenant un grand bouclier où trois têtes de taureaux sont gravées. La figure est placée dans une bordure décorée d'emblèmes.

Cette pièce devait être le modèle d'une carte à jouer.

De Laulne (Étienne), dit Stephanus.

Orfévre dessinateur et graveur au burin, né à Orléans, en 1520; il travaillait encore à Strasbourg en 1590.

Arabesques et ornements. = Trente-six vignettes délicieusement composées et très finement gravées, à l'usage des bijoutiers, orfévres, peintres en émail et décorateurs. Dix sont découpées sous différentes formes; dix sont de forme ronde et cinq de forme ovale; les cinq qui suivent, destinées à décorer des plaques oblongues, ont pour sujet : la tour de Babel, Adam et Ève, l'arche de Noé, le sacrifice d'Abraham et un sujet fantastique; les six dernières, pour des plaques plus hautes que larges, représentent Diane, Mars, Mercure, Pallas, Apollon et Vénus.

On lit sur la première de ces vignettes : *Stephanus de Laune inventor et excidebat anno D.* 1573 *in argentina.* La dernière a été copiée par un émailleur de Limoges qui signait I. D. C; l'émail existe dans la collection, sous le nº 751.

Le Vent. Vignette. = Sur le devant, un homme assis; dans le fond, une ville ornée de beaux édifices, et située sur le bord de la mer, dont les flots sont très agités; à gauche, Éole dans un nuage souffle la tempête.

Le Feu. Vignette. = Un homme, debout, est en admiration devant le lever du soleil; au fond, à gauche, une ville incendiée.

Les douze mois de l'année. = Douze vignettes représentant les travaux de la campagne pendant chacun des mois de l'année.

On trouvera dans la collection, sous les nºˢ 721, 731 et 765, des émaux exécutés sur les vignettes des mois de février, mai et juin.

Sawr (Corwinianus).

Vivait à la fin du xviᵉ siècle.

Bijoux. = Six planches de pendants et autres bijoux. La première porte : *Hic liber aurifecibus (sic) valde utilis Corwinianus Sawr ex fideli corde fecit.*

Six planches d'arabesques pour les orfévres et bijoutiers. = La première porte la date de 1594 et le nom de l'artiste.

De Bry (Johann Theodor).

Dessinateur et graveur, imprimeur et libraire, né à Liége en 1528, mort à Francfort-sur-Mein, en 1598.

Cinq vignettes. = Un seigneur, portant le costume du temps de Henri III, tient un cœur enflammé ; devant lui un écu préparé pour recevoir des armoiries.

Un personnage, portant un costume de la même époque, a sur l'épaule une arquebuse à mèche et tient la *forquine* de la main droite Devant lui un écu sans pièces héraldiques et dont le heaume n'est point achevé.

Scène d'intérieur. Une chambre richement meublée, au fond de laquelle trois personnes sont à table ; sur le devant, deux hommes et trois dames paraissent jouer à colin-maillard.

Joseph, portant un costume de l'époque de Henri III, s'enfuit en laissant son manteau dans les mains de la femme de Putiphar qui est couchée nue sur un lit.

Un casque. Il est entouré d'abeilles et posé sur un bouclier au-dessous duquel sont placées en croix une épée et une lance.

Fourchettes et cachet. = Une planche contenant les dessins de deux fourchettes à deux dents, d'un cachet et d'un ornement pour tête de fourchette. Elle porte le monogramme de l'artiste.

Manches de couteaux et gaînes. = Cinq planches de manches de couteaux et d'ornements pour les gaînes ; la première porte : « Mansches de coutiaus aveques les feremens de la « gaine de plusieurs sortes, fort profitable pour les argentiers « et aultres artisiens, fait par Io. Theodori de Bry. »

Ces couteaux, dont les dessins sont d'une finesse remarquable et d'un style charmant, étaient exécutés en or ou en argent ciselés, et souvent émaillés. Il en existe plusieurs de ce genre dans la collection.

Pendants de clefs. = Sept dessins de pendants de clefs, traités dans le même goût et avec la même délicatesse.

Le premier porte : *Ioan. Theodor de Bry F. et excud.* ; et plus bas : « Des pendants de cleffs pour les femmes, propre « pour les argentiers. »

Birkenhultz (Paul).

Pendant formé par un petit trophée. = Il est composé d'une armure antique surmontée d'un casque, et accompagnée de boucliers et de haches d'armes.

Autre pendant. = Il est formé d'un vase duquel s'échappent des rinceaux où se jouent deux écureuils.

Hailler (Daniel).

Cinq planches de pendants et autres ornements de bijouterie. La première porte le nom de l'artiste, la date de 1604 et l'indication de sa demeure à Augsbourg.

Van Hulsen (Isaias).

Vivait en 1616, à Stuttgart.

Neuf planches de divers bijoux : croix, boucles d'oreilles, médaillons et autres ornements.

Mignot (Daniel),

Orfévre et graveur sur cuivre; vivait à Augsbourg en 1595.

Un pendant orné de trois perles en pendeloque.

Maitres inconnus du xviᵉ siècle.

Un pendant. = Il reproduit un chiffre composé des lettres H.S.I. placé au milieu de rinceaux.

Un pendant. = Au centre, une femme assise sous une arcade, environnée de rinceaux fleuris.

Une planche renfermant un pendant et deux croix.

Un alphabet inscrit dans un médaillon, entouré de figures et de rinceaux. Au-dessous, le monogramme P. R. K. et la date de 1609.

Emblème. = Au centre d'un cartouche richement décoré est placé un cygne tenant dans son bec une bandelette. Cette devise : PVR CH 'IO POSSA est gravée sur une autre bandelette déployée sur le fond.

Neuf vignettes : chasses et combats d'animaux.

Deux planches : reliquaires de style gothique.

Vignette destinée à servir de titre à un recueil d'estampes sur des sujets tirés de l'*Énéide*.

Vignette servant de titre à l'ouvrage *Le Petit Monde*, par Chabodie, docteur en médecine, avec la date de 1604.

Autre titre pour l'*Éloge de la Vierge,* dédié au prince de Bourbon, évêque de Metz.

Cinq planches gravées sur bois : deux plaques niellées, un alphabet, une poignée d'épée et un ornement de passementerie.

Le Blon ou Blondus,

Orfévre et graveur au burin, né à Francfort-sur-Mein vers 1600, mort à Amsterdam, en 1656.

Ornement pour le contour d'une boîte de montre. = Il représente des groupes d'enfants au milieu de rinceaux.

Legaré (Gilles),

Orfévre du roi à Paris.

Une planche contenant deux croix, deux boîtes à portraits et divers ornements de bijouterie, gravés par Collet.

Cinq cachets et un anneau, aussi gravés par Collet.

Neuf modèles de pendants d'oreilles, gravés par Cauquin.

635 — Volume in-8° renfermant un recueil de quarante planches d'anneaux et cachets dessinés et gravés par

Woeiriot (Pierre),

Orfévre et graveur en taille-douce et en bois, né à Bar-le-Duc, en Lorraine, en 1525 ; il était établi à Lyon.

Suite complète, dont le titre porte la date de 1561.

636 — Album in-f° renfermant deux suites de dessins de

Collaert (Johann),

Dessinateur et graveur, né à Anvers, en 1540, élève d'Adrian Collaert, son père.

Deux suites de dessins de bijoux, édités par Philipp Galle (1537 † 1612), dessinateur et graveur hollandais.

La première suite est intitulée *Monilium, bullarum inauriumque artificiosissimæ icones, Joannis Collaert opus postremum*. Elle porte la date de 1581, et contient, compris le titre, huit planches qui donnent les dessins de neuf pendants d'une grande richesse et du meilleur style. L'artiste a pris pour motifs de ses compositions plusieurs des grands dieux de la fable; ils sont placés au centre de riches décorations architecturales et entourés de figures, d'arabesques et d'attributs divers.

La seconde suite, gravée par le fils de Collaert, est intitulée : *Bullarum*, *inaurium*, etc., *archetypi artificiosi,* et porte la date de 1582. Elle contient dix planches, et donne les modèles de onze pendants richement travaillés et de bon goût; ce sont des animaux chimériques surmontés de figures bibliques ou mythologiques.

Les bijoux gravés dans ces deux œuvres étaient destinés, ainsi que les titres l'indiquent, à être placés à l'extrémité des colliers et à pendre sur la poitrine.

La collection possède plusieurs bijoux de ce genre.

637 — Un volume in-8° renfermant une suite d'estampes, de

De Leu (Thomas),

Dessinateur et graveur au burin, né à Paris vers 1570.

Les planètes, recueil de huit estampes, compris le titre, dédiées par l'auteur à Sully, ministre de Henri IV. Les six planètes alors connues et la lune sont représentées sous la forme des dieux de la fable dont elles portent le nom; elles traversent le ciel sur un char; au-dessous de chacune, l'artiste a représenté des sujets.

638 — Un volume in-18 renfermant trente-sept planches, composées et gravées par

Androuet du Cerceau,

Architecte et graveur à l'eau forte, mort en 1585.

Arabesques.

639 — Un volume oblong renfermant une suite de gravures de

Callot (Jacques),

Dessinateur et graveur, né à Nancy, en 1593, mort en 1635.

Les misères et les mal-hevrs de la gverre, representez par Iacqves Callot noble lorrain, et mis en lumière par Israel son amy, suite de dix-huit gravures, ouvrage publié à Paris en 1633.

640 — Un album in-f° renfermant deux suites de gravures : la première, de

SALY (Jacques),

Sculpteur du roi, né à Valenciennes en 1717, mort à Paris en 1776.

Trente vases et quatre tombeaux dessinés et gravés par lui à l'eau forte. Œuvre datée de 1746.

La seconde, de

PETITOT.

Onze vases, compris le titre, gravés par Bossi, à Parme, en 1764. Œuvre dédiée à M. le marquis de Felino.

La vignette et le cul-de-lampe de ce chapitre sont tirés d'une planche de cuivre gravée en creux, de la fin du XII[e] siècle, qui est cataloguée n° 952.



N° 952.



N° 643.

CALLIGRAPHIE.

641 — *Compilationes historiarum Veteris Testamenti que in Biblia continentur ab Adam usque ad Christum et ejus apostolos.*

Rouleau de vélin ayant 5 mètres de longueur sur 45 centimètres de largeur; dessins à la plume; initiales rehaussées d'or. Il est renfermé dans un étui de mouton maroquiné.

Ce manuscrit, entièrement écrit en latin et daté de 1341, commence par une dédicace adressée au révérend père en Dieu dom Beltrando, par l'auteur, frère Jean de Utino, de l'ordre des frères mineurs. La compilation du frère ne comprend pas seulement l'histoire sainte, comme son titre paraî-

trait l'indiquer : rédigée en forme de tableau chronologique, elle embrasse aussi l'histoire des principales nations du monde.

En tête du manuscrit, un arbre vigoureux étale ses branches d'or chargées d'oiseaux, au milieu desquels se tient le pélican, symbole de l'Église. Deux losanges, qui renferment les noms d'Adam et d'Ève, couvrent le pied de l'arbre. De ces losanges sort un nouveau tronc qui, divisant le vélin en deux colonnes, projette de chaque côté des rameaux sur lesquels se déroule la chronologie des peuples. En regard de la succession des patriarches et de la généalogie de Moïse, de Aaron, de David, et des rois d'Israël et de Juda, jusqu'à Marie, mère du Christ, le frère Jean de Utino a mis en tableau, suivant l'ordre des temps, les rois de Syrie et d'Assyrie, les souverains de Ninive et de Babylone, les rois des Mèdes et des Perses jusqu'à Alexandre ; puis les successeurs du vainqueur de Darius, jusqu'à l'époque où les Romains devinrent les maîtres de l'Asie et de l'Afrique. Abordant alors l'histoire de l'empire romain, il donne la liste des empereurs et des rois des Romains, depuis Jules César jusqu'à Henri VII de Luxembourg, élu roi des Romains en 1308.

Dans le tronc principal, saint Pierre suit le Christ, et à la suite du prince des apôtres, tous les papes, jusqu'à Benoît XII qui monta sur le trône pontifical à la mort de Jean XXII, en 1334.

Le frère Jean aborde aussi dans ses compilations le domaine des sciences ; il a tracé sur son manuscrit une représentation du système du monde. La terre, divisée verticalement en deux hémisphères, est placée au centre. L'Asie comprend l'hémisphère oriental, l'Europe occupe le nord de l'hémisphère occidental, l'Afrique le sud. L'eau, l'air et le feu forment trois zones autour de la terre ; les orbites de la lune, du soleil et des planètes se déroulent ensuite dans l'ordre suivant : la lune, Mercure, Vénus, le soleil, Mars, Jupiter et Saturne ; enfin le firmament, où l'on voit briller l'étoile du nord, désignée sous le nom italien de *Tramontana*.

Parmi les dessins à la plume, légèrement rehaussés de couleur, qui se trouvent au milieu du texte, on remarque la tour

de Babel, l'arche sainte, le chandelier d'or, l'autel des holocaustes, la table des pains et les villes de Ninive, Jérusalem et Rome figurées par de petits châteaux forts.

Ce manuscrit provient de la bibliothèque de M. James Bignon. (Cat. de M. Leblant. Paris, 1837, nº 1407.)

642 — Antiphonarium.

Volume in-12, exécuté au XIVᵉ siècle; vélin, vignettes et initiales. Reliure en veau.

Ce manuscrit est parfaitement écrit et noté. La première page est encadrée dans une bordure de rinceaux bleus à feuillages d'or et de couleur; l'initiale de cette page renferme une petite miniature très fine qui représente la nativité du Christ. Au bas, un écu écartelé au 1er et 4, échiqueté d'argent et de gueules de cinq rangs, au 2 et 3 d'hermines, à deux bars adossés de gueules. D'élégantes initiales sur fond d'or complètent l'ornementation de ce livre. — H. 16 cent., L. 11.

643 — Liber precum.

Volume in-8º, exécuté dans la seconde moitié du XIVᵉ siècle; vélin, texte à deux colonnes, miniatures, vignettes et initiales. Reliure en velours rose.

Ce volume, comme tous les psautiers et autres livres de cette époque, commence par un calendrier. Les noms des saints y sont alternativement écrits en rouge et en bleu, et les grandes fêtes en lettres d'or. Il contient dix-huit miniatures très finement peintes.

Ce n'est que vers la moitié du XIVᵉ siècle que les miniaturistes commencèrent à s'essayer dans la perspective et à produire des détails d'intérieur comme fond des sujets qu'ils traitaient; aussi, sauf trois, toutes les miniatures de ce manuscrit se ressentent encore de l'époque antérieure, et se font remarquer par l'éclat des fonds, tantôt finement carrelés en échiquier ou en losanges à or et à couleurs, de manière à présenter l'aspect d'une mosaïque chatoyante, tantôt damassés de dessins d'or.

Chaque miniature, au bas de laquelle se trouvent trois ou quatre lignes de texte, est complétement embordurée d'une

espèce de rameau d'or qui répand sur les marges son capricieux feuillage d'or et de couleur, chargé d'oiseaux et de papillons.

Nous avons donné en tête de ce chapitre la gravure d'une page de ce manuscrit, exécutée aux deux tiers de l'original. Cette copie ne peut en donner qu'une idée bien imparfaite, privée qu'elle est de l'éclat des couleurs et de l'or. On remarque au-dessous du texte deux petits anges qui chantent les louanges de Dieu en s'accompagnant d'instruments : celui de droite tient une *guiterne*, l'autre un psaltérion, instruments qui existaient déjà au XIIe siècle, et qu'on trouve reproduits dans les sculptures de la cathédrale de Chartres, dans les vitraux de l'abbaye de Bomport du XIVe siècle[1] et dans une foule de manuscrits des XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

Les grands personnages qui faisaient exécuter des manuscrits historiés, à cette époque de leur splendeur, manquaient rarement de s'y faire représenter. Dans la treizième miniature du manuscrit que nous décrivons, on voit le personnage pour lequel il a été fait; il est revêtu d'une longue robe à manches démesurément grandes et ouvertes, doublées d'hermine : c'est le costume que portaient les grands seigneurs sous le règne de Charles V et Charles VI. Les manches ne sont pas cependant encore déchiquetées de mille façons, comme nous en verrons des exemples dans le manuscrit suivant.

Notre personnage est à genoux aux pieds de la Vierge assise, qui tient l'enfant Jésus dans ses bras.

Les initiales sont en couleur sur fond d'or ou en or sur fond de couleur. Toutes les pages qui ne contiennent pas de miniatures sont bordées d'une espèce de branchage d'or, duquel sortent des rameaux à légers feuillages d'or et de couleur qui couvrent presque entièrement les marges. Ce manuscrit est terminé par une oraison à sainte Geneviève en vers français. — H. 20 cent., L. 14.

644 — Liber precum.

Volume in-4° parvo, exécuté sous le règne de Charles VI

(1) *Mon. franç. inédits*, tome I, p. 48, 64, 82, pl. LXXVI, CVI, CXLIX.

à la fin du XIVe siècle ; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure en velours rouge.

Ce volume commence, comme le précédent, par un calendrier. Chaque mois est accompagné de deux miniatures, dont l'une reproduit le signe zodiacal sous lequel il est placé, l'autre, un sujet qui retrace les occupations habituelles de la saison.

Le manuscrit est enrichi de quarante-sept miniatures et d'une grande quantité de belles initiales, parmi lesquelles vingt-huit servent de cadre à de petites miniatures d'une grande finesse.

Les pages qui renferment des miniatures sont complétement embordurées de légers ornements ; celles qui ne contiennent que du texte sont seulement décorées sur la marge extérieure.

Bien que dans un grand nombre des miniatures les fonds soient encore marquetés ou damassés, le miniateur cependant a souvent placé ses sujets dans l'intérieur des édifices et des appartements ; quelquefois il a abordé le paysage. Ces progrès dans la perspective linéaire et aérienne annoncent un art plus avancé que dans le manuscrit dont la description précède. Les costumes montrent aussi une époque plus rapprochée de nous ; ils dénotent évidemment l'avénement d'Isabeau de Bavière, dont le faste entraîna toutes les classes de la société et imprima à toutes les parties des costumes et des ajustements un luxe effréné, aussi somptueux que bizarre. Dans la vignette qui représente l'adoration des mages, l'un des rois est revêtu de cet ample surcot à manches fendues, déchiquetées, et tellement longues qu'elles traînaient à terre. Ces manches se nommaient *manches perdues* ou *manches à l'ange*, parce que, voltigeant en l'air, elles ressemblaient à des ailes. Le cavalier représenté au mois de mai dans le calendrier nous montre le même vêtement, mais il est fendu en avant et en arrière, pour que celui qui le portait à cheval n'en éprouvât pas de gêne dans ses mouvements.

Beaucoup d'autres vignettes fournissent de précieux renseignements. Saint Georges nous fait connaître l'armure d'un

chevalier de la fin du XIV[e] siècle, au casque près, la tête du saint n'ayant d'autre défense que le nimbe dont elle est auréolée; le corps est protégé par le haubergeon, qui n'était autre chose que le haubert de mailles du siècle précédent, raccourci et ne descendant qu'au milieu des cuisses. Ce haubergeon est recouvert de la cotte d'armes décorée du blason du chevalier. La ceinture militaire, composée de plaques d'or articulées et incrustées de pierreries, ceint cette cotte sur les hanches. Les membres supérieurs sont protégés par des *brassards*, les membres inférieurs par des *cuissards*, des *genouillères*, des *grevières* et des *sollerets*. La cotte d'armes porte des manches *à l'ange*.

Les costumes religieux reproduits dans les vignettes ne présentent pas moins d'intérêt. On y voit notamment la belle et noble dalmatique des diacres, bien différente de celle, tout écourtée, dont on les habille aujourd'hui, et qui ressemble plutôt au tabard des hérauts d'armes qu'à un vêtement sacerdotal. Les miniatures où sont figurés les évangélistes saint Mathieu et saint Marc apprennent quels étaient les meubles adoptés par les gens de lettres de cette époque, pour écrire soit sur des feuilles destinées à former des livres, soit sur des pièces de vélin d'une longueur démesurée, qui devaient être roulées, comme le manuscrit n° 641 nous en fournit un exemple.

La dernière des miniatures, exécutée sur le verso d'un feuillet, donne le portrait de la dame qui a fait exécuter le manuscrit; elle est à genoux dans son oratoire, les yeux élevés vers une image de la Vierge, qui se trouve en face d'elle, sur le recto du feuillet suivant, encadrée dans la lettre initiale d'une antienne « moult dévote à dire devant l'ymage de la glorieuse Virge Marie. » Cette noble dame est revêtue d'une longue robe rouge, aux *manches à l'ange* doublées d'hermine, serrée étroitement à la taille par une ceinture couverte d'orfévrerie d'or, qui descend jusqu'aux pieds. Elle porte sur la tête une variété de l'*escoffion*, espèce de bonnet cornu en tissu d'or, enrichi de pierreries, fort à la mode pendant tout le cours du XIV[e] siècle, et auquel allait succéder le haut bonnet pyramidal non moins ridicule.

On lit, à la fin du volume, une oraison en français, que nous allons transcrire, pour montrer combien la foi prêtait de verve et d'harmonieuse poésie aux prières des chrétiens de ces vieux temps : « O très certaine espérance, deffenseresse « et vraye amie à tous ceulx qui s'y attendent, glorieuse Virge « Marie, en l'eure que my œil seront sy aggravé de la très « noire obscurté de la mort que je ne pourra langue mouvoir « pour toy prier, ne pour toy appeler, et mon chétif cuer sy « fraille tremblera angoisseusement pour la paour des anemis « d'enfer, et sera sy esbahis que tuit ly membre de mon corps « déffaudront en la sueur de l'angoisseuse mort, lors te pryie, « dame très douce et très piteuse, que tu me daignes regarder « en pitié et me bien aidier avecque la compaignie des angels et « de la chevalerie de paradis, et me donne grâce de sy amender « ma vie avant celle heure que my accuseur ly anemy ne puis- « sent avoir nulle vraye accusation contre moy, ne esperance « de moy mener en leur compaignie. Et sy te prie, débonnaire « Virge et dame de paradis, que lors et tousiours te souv- « viengne de la prière que ie te fais orendroit, et reçois m'ame « en ta benoite garde et en ta deffense et en ta foy, et la pré- « sente devant ton chier filx, où elle puisse estre veuestue de « sa robe de gloire, et accompaignié à la ioye et à la feste des « angels et de tous les saints et sainttes de la benoite court « de paradis. » — H. 22 cent., L. 16.

645 — Breviarium.

Volume in-folio parvo, daté de 1404; vélin, texte à deux colonnes, miniatures, vignettes et initiales. Reliure du temps en veau gauffré.

Les dix vers suivants, inscrits sur le recto de la feuille de garde, nous font connaître tout d'abord le nom du calligraphe qui a exécuté le livre, la date de sa confection et le grand personnage à qui il a primitivement appartenu :

Anno milleno bis centum bis numerato
Et quarto juncto quo Christus Virgine nato,
Menseque septembris duodene de indictionis
Tempore quo noni regnabat pontificatus
In Christo patris de nutu divinitatis

Almificique satis domini pape Bonifati,
Herricus Thoma civis cellus Napolitanus,
Abbas sacra domo quam rexit san Benedictus,
Hunc librum ascribi manus egit cumpatriote
Francisci dompni Guantari fama renota.

En voici la traduction littérale :

« En l'an mille deux fois cent deux fois comptés et qua- « tre ajoutés à partir du jour où le Christ naquit de la « Vierge, au mois de septembre de la douzième indiction, dans « le temps que régnait pontificalement, au nom du Christ et « par la volonté de Dieu, Boniface IXe, seigneur plein de « bonté, Henri Tomacelli, citoyen de Naples, abbé de la sainte « maison que régit saint Benoît, fit écrire ce livre par la main « de son compatriote, maître François Guantari, dont la ré- « putation est bien connue. »

Henri Tomacelli, issu d'une noble famille de Naples, fut élu abbé de Mont-Cassin en 1396, par Boniface IX (Pierre Tomacelli), son parent, qui était bénédictin. Sous le gouvernement de Tomacelli, l'ordre de saint Benoît acquit de grandes richesses, et obtint de plusieurs souverains d'importants priviléges. Ladislas, soutenu par Boniface IX, s'étant emparé de Naples en 1399, après en avoir chassé Charles d'Anjou, et s'étant fait reconnaître comme roi, vint visiter Tomacelli à l'abbaye du Mont-Cassin, et confirma tous les priviléges accordés par ses prédécesseurs à l'ordre de Saint-Benoît. Cependant lorsque Ladislas, par suite de ses démêlés avec Jean XXIII, eut envahi les États de l'Église, Henri Tomacelli ayant blâmé la conduite de son souverain et soutenu le pape de tout son pouvoir, le roi chassa les moines de l'abbaye du Mont-Cassin, s'empara de leurs biens et fit renfermer Tomacelli dans la citadelle de Spolette, où il mourut en 1414[1].

La première page du manuscrit qui suit le calendrier offre l'un des plus curieux modèles de l'ornementation des livres. Les premiers mots du psaume *Beatus vir* sont écrits en grosses

(1) *Italia sacra*. Romæ, 1704, t. I, p. 911.

lettres d'or, soutenues par des anges. L'initiale B, formée de feuillages coloriés sur fond d'or, renferme deux miniatures où sont représentés Jésus-Christ, la tête ceinte de la triple couronne, et David jouant du psaltérion. La bordure de cette page est composée de rinceaux à larges feuilles roses et bleues se détachant sur un fond d'or, et renfermant dans leurs replis, qui forment autant d'encadrements, une foule de miniatures d'une grande délicatesse de travail. Entre les deux colonnes du texte l'artiste a placé Henri Tomacelli lui-même, en habit de bénédictin et tenant sa crosse d'or.

Cette inscription : *Enricus Tomacellus, abbas casinensis*, est inscrite au-dessus de la tête du révérend personnage. Il est encore représenté aux pieds de la Vierge, dans l'intérieur d'une lettre initiale, à la page LXXXI. L'écu de ses armes, tranché denché d'azur et d'or, se voit dans l'un des encadrements de la bordure de la première page et dans plusieurs autres.

Le livre est en outre décoré de quatorze miniatures, de 9 à 15 centimètres de haut sur 8 à 13 centimètres de large, encadrées dans de grandes lettres initiales, et de soixante lettres *tournures* qui renferment des figures de saints ou de petits sujets. Les autres initiales sont en couleur sur fond d'or, ou en or sur fond de couleur.

Bien que ce manuscrit ait été exécuté soixante-huit ans après la mort de Giotto, ses peintures ont cela de particulier qu'elles ont conservé un reflet très prononcé de l'art byzantin. Les efforts de Giotto pour opérer la rénovation de l'art, entreprise par Cimabuë, avaient été couronnés d'un plein succès, si l'on en juge par les éloges sans restriction du Dante, de Pétrarque et de Boccace. L'engouement pour ses travaux fut tel que le public crut qu'il n'était pas possible d'aller plus loin, et qu'un grand nombre d'artistes ne trouvèrent rien de mieux que de se faire ses imitateurs serviles et de s'immobiliser. Mais cet engouement même provoqua une résistance énergique de la part de certains esprits fermes et sévères. Ugolino de Sienne, Buffalmacco et le Romain Cavallini, tout en améliorant les procédés des Byzantins et en marchant en

avant, avaient refusé de suivre la voie nouvelle dans laquelle était entré Giotto. Le grand Orcagna lui-même († 1389) retint volontairement beaucoup des traditions byzantines. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer encore de ces traditions dans un manuscrit peint pour un moine, et très probablement dans l'enceinte du cloître. En dehors de sa belle exécution, il présente donc cet intérêt, de faire connaître l'époque de transition entre le style byzantin et celui de l'école qui s'était donné pour mission la rénovation de l'art. — H. 30 cent., L. 22.

646 — Missale.

Volume in-folio magno, exécuté au milieu du xve siècle; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure en maroquin rouge.

Ce livre est incontestablement l'un des produits les plus riches et les plus exquis de la calligraphie et de la peinture du xve siècle, véritable monument propre à révéler l'histoire intime d'une époque tout entière. On y voit figurer, sous l'éclat des plus vives couleurs, les hommes de toutes les conditions, avec leurs costumes et leurs armes; les monuments, l'intérieur des habitations, les meubles, les ustensiles de la vie privée y sont reproduits; les usages, les cérémonies de l'Église, les combats, les supplices mêmes y sont exprimés dans leur vivante réalité. Ce manuscrit peut donc passer pour une encyclopédie complète des monuments, des costumes, des meubles, des armes et des instruments de toute espèce de son époque. Les contours des figures sont ravissants de souplesse et de grâce, les têtes pleines d'intention et de sentiment; il est rare que le dessin mérite de graves reproches. Les fonds présentent une ordonnance profonde, remarquable surtout par les bonnes intentions de la perspective; les détails et les ornements d'architecture sont traités avec une délicatesse infinie. Les larges bordures du livre sont couvertes de rinceaux dont les ramifications figurent un joli feuillage broché de fleurs, de fruits, de personnages, et quelquefois d'animaux bizarres, de figures capricieuses et de grotesques piquants. Les devises, les attributs, les armoiries, les chiffres se mêlent à cet ensemble, et forment de délicieuses compo-

sitions, resplendissantes d'or, de carmin et d'outremer, qui révèlent tout le luxe du *gothique fleuri*.

Ce livre renferme deux cent vingt-sept feuillets. Il est décoré de deux grandes miniatures à pleine page de 33 centimètres de haut sur 17 centimètres de large, non compris une large bordure historiée, et de cent trente-huit autres miniatures toutes encadrées dans de grandes lettres initiales richement enjolivées, savoir : vingt-six de 16 à 18 centimètres carrés, soixante et onze de 10 à 11 centimètres, et quarante et une de 6 à 8 centimètres. Les lettres *tournures,* toutes en couleur, sur un fond d'or enrichi de rinceaux, de fleurs, de fruits et d'armoiries, sont au nombre de trois mille deux cent vingt-trois, dont cent vingt-deux grandes de 8 à 10 centimètres carrés; deux cent cinquante trois moyennes de 5 à 7 centimètres, et deux mille huit cent quarante-huit plus petites de diverses proportions. Deux cent trente-huit pages sont enrichies de bordures ; vingt-huit sont complétement embordurées, quatre-vingt-six le sont aux troix quarts; les cent vingt-quatre autres sont décorées sur la marge extérieure seulement. Cette immense quantité de miniatures, de vignettes, de lettres ornées présente une variété infinie dans les compositions, et bien que quatre siècles se soient écoulés depuis la confection de ce beau livre, les peintures sont dans le plus bel état de conservation et presque aussi fraîches que si elles sortaient des mains de l'artiste. L'écriture, en gros caractère jusqu'au cent quatre-vingt-quatrième feuillet, et ensuite en caractère moyen, est toujours belle et nette. Un grand nombre d'antiennes, de préfaces, et ce que le célébrant chante à la messe, est noté.

Il faudrait au surplus presque un livre pour décrire ce manuscrit, et les limites d'un article de catalogue ne nous permettent que d'ajouter quelques mots pour faire connaître le personnage qui l'a fait exécuter, et ce qu'il présente de plus remarquable.

Le premier des deux feuillets de garde qui précèdent le texte porte l'annotation suivante, d'une mauvaise écriture, évidemment fort ancienne :

« Ce livre appartenoit à Jaque Iuuenal des Vrsins frère du « chancelier de France, euesq[s] de Poitiers depuis archeuesque « de Reims qu'il fit faire expres, et la eu Raoul du Fou euesque « qui a faict peindre ses armes sur celles du dict acheuesque, « lequel Raoul du Fou la donné à cette eglise. »

Et plus bas : en l'année 1480.

Deux notes rectificatives, émanées des possesseurs successifs du livre, se trouvent à la suite de celle-ci ; il est inutile de les rapporter, nous allons nous-même rectifier ces notes et les compléter.

Le texte du missel prouve tout d'abord qu'il a été fait pour un prélat revêtu des plus hautes dignités ecclésiastiques.

Le volume commence en effet par la rubrique suivante :

Incipit ordo quomodo pontifex debet se preparare ad celebrandum. Primo dicit terciam, postea dum calciatur sandalis, dicuntur psalmi versiculi et orationes que secuntur ; et plus loin : *dum induit caligas,* etc. ; *quando immittit sibi annulum,* etc.; au folio 23 : *Incipiunt benedictiones pontificales per anni circulum ;* au folio 107 : *Benedictio in dedicatione ecclesie;* au folio suivant : *Benedictio in episcopi consecratione ;* au folio 109 : *Benedictio in ordinationibus;* et plus bas : *Benedictio in consecratione virginum.*

On trouve aussi la preuve de la destination du missel pour un évêque de Poitiers dans la rubrique, au folio 176, que voici : *Ordo qualiter bis in anno, id est die Jovis ante ascensionem Domini et die Jovis in septimana in qua festum sancti Luce evenerit, sinodus* PICTAVENSIS *agatur.*

Le missel a été en effet exécuté pour Jacques Juvénal des Ursins, pair de France, alors qu'il était, non évêque, mais administrateur perpétuel de l'évêché de Poitiers, après s'être démis de l'archevêché de Reims.

Jacques Juvénal des Ursins était fils de Jean Juvénal qui, de simple avocat au parlement de Paris, s'éleva par son mérite aux offices les plus importants. La fermeté de son caractère, sa grande loyauté, cet amour de la patrie qui remplissait son cœur, ne se démentirent jamais au milieu des guerres étrangères, des discordes civiles et des désordres de toute espèce

qui signalèrent le malheureux règne de Charles VI. Garde de la prévôté des marchands en 1388, avocat général au parlement en 1400, chancelier de Louis dauphin, duc d'Aquitaine, en 1413, il mourut en 1431, laissant une réputation sans tache, et regretté de tous. Il avait pris le nom des Ursins, de l'hôtel qui avait appartenu à cette grande famille éteinte, et que la ville de Paris lui avait donné en récompense de ses services.

Jean Juvénal eut seize enfants de son mariage avec Michelle de Vitry ; quelques-uns moururent en bas âge ; tous ceux qui survécurent furent dignes de leur père et se recommandèrent par leurs vertus ; plusieurs se distinguèrent par leurs talents et par le mérite qu'ils déployèrent dans les hautes dignités de l'État dont ils furent revêtus. Nous citerons Jean, né en 1388, qui fut avocat général au parlement de Paris, ensuite évêque de Beauvais, évêque de Laon, et enfin archevêque de Reims après la résignation de son frère Jacques ; Guillaume, né en 1400, qui, à l'exemple des anciens Romains, se signala dans presque tous les emplois de la robe et de l'épée, et devint chancelier de France en 1445 ; enfin Jacques, celui pour lequel fut exécuté le manuscrit que nous décrivons.

Né en 1410, il embrassa l'état ecclésiastique, et devint archidiacre de Paris ; en 1443 il fut nommé président des comptes, et Charles VII, qui devait tant à son père et qui l'aimait beaucoup, voulant le faire arriver à l'archevêché de Reims, le nomma chanoine et archidiacre de Reims le 19 mars 1444 ; le 25 juin suivant, le chapitre, investi du droit que lui donnait la pragmatique sanction qui venait d'être rétablie, l'élut archevêque. Peu après, le roi le chargea de missions diplomatiques en Angleterre et auprès de la république de Gênes. En 1447 il fut député auprès du duc Amédée de Savoie, qui avait été élu pape par le concile de Bâle, pour l'engager à abdiquer et à reconnaître Nicolas V pour pape, ce qui devait rendre la paix à l'Église. Il réussit dans ses négociations, et revint en France avec le titre de patriarche d'Antioche, que le pape lui avait donné. C'est alors (1449) qu'il se démit de son archevêché de Reims, par résignation en cour

36

de Rome, en faveur de son frère aîné Jean Juvénal. Le 5 novembre 1449, il fut pourvu de l'administration de l'évêché de Poitiers et du prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris. Il mourut le 2 mars 1456, à Poitiers, et fut inhumé dans la cathédrale de cette ville.

C'est donc, comme on le voit, par erreur que le rédacteur de la note qui se trouve sur la feuille de garde du livre a dit que Jacques Juvénal avait été évêque de Poitiers et ensuite archevêque de Reims.

Le surplus de la note est exact ; il est constant que le manuscrit passa dans les mains de Raoul du Fou, qui monta sur le siége épiscopal d'Évreux en 1478.

Cet évêque, suivant un usage d'alors fort ridicule, fit couvrir de ses armes, qui sont d'azur à la fleur de lis d'argent accostée de deux colombes de même, les armoiries des Ursins qui étaient répandues à profusion dans les vignettes de ce beau volume; mais les armoiries de Raoul du Fou ont été presque effacées en quelques endroits où l'on voit reparaître au-dessous l'écu des Ursins, qui est bandé d'argent et de gueules de six pièces, au chef d'argent chargé d'une rose de gueules soutenu d'or. Ainsi, dans la bordure de la grande miniature à pleine page du folio 135, on voit Jacques Juvénal lui-même à genoux, élevant les yeux vers le Rédempteur, dont le crucifiement fait le sujet de la miniature ; un ange, qui se tient devant lui, soutient l'écusson de ses armes. L'écu se voit encore en entier dans une lettre *tournure* au folio 114, et s'aperçoit sous les armes de Raoul du Fou aux folios 44, 76, 117 et 130. Notre prélat est encore représenté aux folios 23 et 31.

On rencontre souvent dans les ornements des bordures ces devises : A VOUS ENTIER. — J'EN SUIS CONTENTE, inscrites sur une bandelette aux trois couleurs, rouge, blanc, bleu. On y trouve encore, aux folios 44 et 96, le chiffre de notre prélat, YA, premières lettres de Iacobus.

Du moment qu'il est établi que le manuscrit a été fait à l'usage du diocèse de Poitiers et pour Jacques Juvénal des Ursins, nous pouvons donner la date de sa confection. C'est en 1449 que ce prélat a été nommé administrateur perpétuel

de l'évêché de Poitiers, et il est mort en 1456; c'est donc dans l'intervalle de ces sept années que le manuscrit a été exécuté.

Passons aux miniatures. Il serait impossible, comme nous l'avons dit, de les décrire toutes, ni même de faire ressortir tout ce qu'elles présentent d'intéressant; nous devons nous borner à en signaler quelques-unes des plus remarquables sous différents rapports.

Un manuscrit, exécuté pour un des membres de la famillle toute parisienne des Ursins, devait nécessairement reproduire quelques-uns des monuments de la grande cité. Nous voyons entre autres, au folio 55, la *Maison aux piliers* sur la place de Grève, qui fut achetée, en 1357, par le fameux Étienne Marcel, prévôt des marchands de Paris, et par les échevins, et qui servit de maison de ville ou de *parloir aux bourgeois,* comme on disait alors, jusqu'au milieu du XVIe siècle. On aperçoit l'église Notre-Dame de l'autre côté de la Seine; une procession passe sur la place, et le peuple se prosterne devant le saint sacrement. Les prêtres et les riches bourgeois qui portent le poêle sont couronnés de fleurs, vieil usage qui depuis longtemps a disparu[1]. La miniature du folio 65 nous fait connaître l'intérieur de la Sainte-Chapelle avec tous ses reliquaires exposés à la vue du peuple. Au folio 96 on a représenté le charnier des Innocents.

Une foule de miniatures ont pour sujet les cérémonies du culte: nous citerons notamment, au f° 23, la bénédiction donnée par un évêque; au f° 65, la consécration d'une église; au f° 108, le sacre d'un évêque, et au f° 30, le baptême conféré par saint Silvestre à Constantin. L'empereur est nu et debout dans la piscine où son corps est plongé jusqu'aux hanches; le saint pontife lui verse de l'eau sur la tête: c'est le baptême par *immersion* pour les parties basses du corps, et par *infusion* pour les parties hautes, baptême qui fut en usage jusqu'au XVIe siècle, suivant M. de Caumont[2]. Cette

(1) M. Caillat, dans son ouvrage, l'*Hôtel-de-Ville de Paris,* a gravé cette miniature, qui sert de frontispice au texte fort intéressant de M. Leroux de Lincy.

(2) *Cours d'antiquités monumentales,* tome VI, p. 7.

miniature, qui reproduisait bien certainement un usage existant au moment de l'exécution du manuscrit, viendrait donc à l'appui de l'opinion du savant archéologue. Dans les miniatures qui reproduisent des intérieurs d'églises ou de chapelles, on peut voir que les autels n'ont pas encore de tabernacles pour recevoir les hosties, qui sont conservées dans un vase, le plus souvent en forme de petite tour, suspendu au-dessus de l'autel à une crosse dorée. Le retable placé sur l'autel est fort bas; il devait s'enlever après la messe, ainsi que les deux seuls flambeaux portatifs qui l'accompagnent. L'autel est toujours environné, pendant le saint sacrifice, de riches tentures brochées d'or, qu'on appelait *courtines d'autel*. L'inventaire des meubles de Charles V, fait en 1379[1], mentionne en effet une grande quantité de riches étoffes ayant cette destination. Dans la miniature du f° 23, on retrouve, à gauche de l'autel, la crédence, espèce de niche, dans laquelle est déposé un bassin pour les ablutions du célébrant, surmonté d'un vase, sorte de cauquemard, qui contient l'eau.

Des miniatures fournissent aussi une foule de détails intéressants sur l'architecture civile et militaire de l'époque. Nous citerons le joli paysage du f° 26, au fond duquel on aperçoit une ville enceinte de murailles, dont la porte est défendue par deux grosses tours fortifiées d'un système continu de mâchicoulis et couvertes de toits coniques disposés en arrière d'un parapet crénelé; au f° 82, un pont qui donne accès à une ville murée, assise sur le bord d'un fleuve; il est défendu par une grosse tour carrée flanquée de tourelles, élevée au milieu des eaux, à quelque distance de la rive; enfin au f° 62, le château fort d'un riche seigneur qui distribue des aumônes; on retrouve là le mur d'enceinte couronné de créneaux avec des échauguettes aux angles saillants, et le donjon formé d'une tour carrée flanquée de fortes tourelles rondes.

Les détails d'intérieur répandus dans les nombreuses compositions de notre volume ne sont pas moins dignes d'intérêt.

(1) Ms. Bibl. royale, n° 8356, f° 121.

On voit dans les *retraits* figurés aux f°s 28, 75, 92 et 94, où saint Jean, saint Grégoire, saint Jérôme et saint Luc se livrent à l'étude, des exemples curieux des cabinets de travail du xve siècle, avec les meubles de ces sortes d'appartements et tous les objets à l'usage des personnes qui se livraient à l'étude, notamment la haute *chayère* ou *faldistoire* à dosseret élevé, garnie d'une tenture et surmontée d'un dais; le pupitre tournant nommé *roue*, à l'aide duquel on pouvait amener tour à tour sous sa main les volumes dont le pupitre était chargé, et les consulter ainsi sans se déranger; la table à vis, la bibliothèque, l'écritoire et une foule de petits ustensiles. On remarque dans le cabinet de saint Jean la grande cheminée de plus de 6 pieds de hauteur, autour de laquelle une famille tout entière pouvait se rassembler, et l'escalier en spirale à balustrades fenestrées que la porte ouverte laisse apercevoir.

La miniature du f° 90, qui représente la naissance de la sainte Vierge, fait connaître l'intérieur des chambres à coucher avec tous leurs meubles. Le lit *encourtiné* dont le ciel est attaché au plafond, et la tête protégée par une pente d'étoffe de soie fleuronnée; son riche *couvertoer;* la *chayère* auprès du lit avec sa *couette* ou coussin mollet; la table couverte d'une blanche *touaille* sur laquelle une coupe, une buire et divers objets de ménage; le petit *bers* ou berceau pour le nouveau-né; le grand bassin de cuivre pour les ablutions, placé dans une niche et au-dessus duquel pend, attaché à une espèce de crémaillère, le *cauquemard* rempli d'eau, et à côté l'essuie-mains suspendu à une tringle; au-dessus, sur deux tablettes, un flambeau, une lanterne, une écritoire et des livres. La fenêtre garnie d'un vitrail armorié et le plafond à solives apparentes, richement peintes en bleu et décorées d'un semé de fleurs de lis d'or, font voir le système de décoration de ces parties de l'habitation.

Ce beau manuscrit, après avoir fait partie de la bibliothèque de M. Masson de Saint-Amand, maître des requêtes aux conseils du roi avant 1790 et préfet de l'Eure en l'an VIII, a été acquis par M. Debruge Duménil par l'entremise de M. Du Sommerard. — H. 50 cent., L. 34.

647 — Preces pie.

Volume in-8°, exécuté vers le milieu du xve siècle; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure en veau à compartiments, de l'époque de Henri II.

Ce livre renferme le calendrier, le commencement des quatre évangiles, un grand nombre de psaumes et d'oraisons en latin; il est terminé par quelques prières en français. Son ornementation consiste en neuf miniatures embordurées et en vignettes qui décorent la marge extérieure de chacune des pages. Le fond de ces bordures, composé de minces rameaux à feuillages d'or, est chargé de rinceaux, de vases de fleurs et de quelques animaux, parmi lesquels on remarque un monstre à buste d'homme avec un corps de lion. — H. 19 cent. 5 mill., L. 14 cent.

648 — Liber precum.

Volume in-8° magno, de l'époque de Louis XI; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure du temps en veau gauffré.

Ce livre renferme les heures de la sainte croix, la messe, l'office de la sainte Vierge suivant l'usage de Rome, les sept psaumes de la pénitence, les litanies et l'office des morts. Il est terminé par un recueil de prières. Son ornementation consiste en six grandes miniatures à pleines pages, dont les bordures sont composées de rinceaux entremêlés de fleurs et de fruits où se jouent des oiseaux et de petits animaux; six belles bordures de pages traitées dans le même style; dix-huit petites miniatures renfermées dans de grandes lettres *tournures* et une quantité de petites initiales en or sur fond de couleur.

Les reliefs très curieux de la reliure représentent des enroulements qui renferment des animaux dans leurs replis; ils sont bordés par des inscriptions latines. Cette reliure est enrichie de fermoirs en vermeil, formés de fleurons découpés à jour, au centre desquels se trouve une petite miniature.

Treize médaillons en argent, dont six sont dorés, représentant des sujets pieux, ont été fixés, postérieurement à la confection du manuscrit, sur le plat intérieur de la reliure. Celui du milieu, qui paraît être le moins ancien, représente

saint Pierre et saint Paul soutenant un voile empreint de la sainte face, et au-dessous les armes du pape Alexandre VI. — H. 21 cent., L. 15.

649 — Psalterium.

Volume de format in-4°, exécuté dans le style italien vers la fin du xvᵉ siècle ; vélin miniatures ; vignettes et initiales. Cartonné.

Ce manuscrit renferme le calendrier, les psaumes, les cantiques de saint Ambroise, de saint Augustin et de saint Athanase, qui sont un résumé de la doctrine chrétienne, les litanies des saints, la passion de Jésus-Christ d'après les quatre évangélistes, et diverses prières et oraisons.

Ce livre, bien complet, n'est pas moins recommandable par son exécution calligraphique que par ses peintures. Ces dernières consistent en encadrements fleuronnés, chargés de figures d'animaux, qui déploient leurs vives couleurs dans la marge de plusieurs pages, et en douze petites miniatures renfermées dans des lettres initiales. Au bas de la première feuille des psaumes se trouve l'écusson armorié du propriétaire primitif : d'azur à la plante de lis fichée, accostée de deux lions grimpants d'or. Parmi les oraisons que contient ce manuscrit, il en est une dont la rédaction, attribuée à saint Augustin, serait, si on pouvait en croire la note qui la précède, un véritable spécifique contre tous les maux et tous les accidents de la vie, contre la mort elle-même.

Voici au surplus le texte de cette note, écrite en langue romane, et sa traduction littérale :

« La sequent oratio feu lo glorios doctor ebisbe moss. « sant Agosti e de mana gratia ad nostro Seynor que tota per- « sona che la digues a quell du non pogues esser sobrat per « negun homo en cami ne en comut, ne morir en agua, ne en « foch, ne en mort sobitana, ne en casa, ne fora casa, ne en « ven, ne subrat de fals testimoni, ne dorment, ne veglant. »

« La suivante oraison fit le glorieux docteur évêque monseigneur saint Augustin ; elle donne grande grâce auprès de Notre-Seigneur que toute personne qui la dit aujourd'hui ne puisse être tué par aucun homme en chemin, ni en assemblée,

ni mourir dans l'eau, ni dans le feu, ni de mort subite, ni dans la maison, ni hors de la maison, ni par le poison, ni victime de faux témoignage, ni dormant, ni veillant. »

L'état du feuillet de vélin sur lequel se trouve cette prière constate que le propriétaire du livre y avait foi pleine et entière, et qu'il a dû la réciter bien souvent. — H. 25 cent., L. 18.

650 — Preces pie.

Volume in-8° parvo, exécuté à la fin du xve siècle ou dans les premières années du xvie siècle ; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure en basane.

Ce livre renferme le calendrier, le commencement des évangiles, différents offices, les sept psaumes de la pénitence, les litanies et un grand nombre de prières, tant en latin qu'en vers français.

Il est enrichi de quinze grandes miniatures et de vingt-quatre petites qui sont renfermées dans les bordures du calendrier. Ces miniatures manquent de finesse, mais non d'originalité. Les costumes de plusieurs des personnages qui y sont représentés rappellent l'époque de Louis XII. La dernière nous montre la dame qui a fait faire le manuscrit, agenouillée devant la sainte Vierge ; son costume reproduit exactement, à la couronne près, celui du portrait d'Anne de Bretagne, tenant sa fille sur ses genoux, qui se trouve dans le superbe manuscrit de la Bibliothèque royale n° 6877, ayant pour titre *Les remèdes de l'une et l'autre fortune ;* c'est la petite coiffe plate à la mode de Bretagne, les manches dites à la *grand'gorre*, la robe échancrée carrément sur la poitrine et fixée à la taille par une légère ceinture chargée d'orfévrerie d'or. — H. 20 cent., L. 13.

651 — Preces pie.

Volume de format in-24, exécuté à la fin du xve siècle ou dans les premières années du xvie ; miniatures, vignettes et initiales. Reliure en vieux velours rose, avec fermoirs du temps en argent niellé.

Ce livre, bien complet, est exécuté dans le goût italien, sur peau vélin d'une finesse et d'une blancheur parfaites. Il renferme quinze grandes miniatures à pleine page et douze petites

dans le calendrier. Un grand nombre de pages sont en outre encadrées de bordures à fond d'or parsemées de fleurs, d'insectes, d'oiseaux et d'animaux fantastiques. — H. 105 mill., L. 75.

652 — Preces pie.

Volume in-12, des premières années du XVIe siècle; vélin, miniatures, vignettes et initiales. Reliure du temps en velours bleu.

Ce manuscrit est orné de vingt grandes miniatures et de seize petites, exécutées avec beaucoup de soin Il est surtout remarquable par les bordures dont toutes les pages sont décorées. Celles qui renferment des miniatures sont embordurées de trois côtés, les autres sur la marge extérieure seulement. Toutes ces bordures sont aussi riches que variées : ce sont de légers rinceaux et des ornements chargés de fleurs, de fruits, d'oiseaux, d'insectes et de ces figures d'animaux bizarres et grotesques.

Les bordures du calendrier sur fond d'or sont enrichies en outre de vingt-quatre miniatures allégoriques. — H. 16 cent., L. 11.

653 — Preces pie.

Volume in-12, des premières années du XVIe siècle; vélin, vignettes et initiales. Reliure en maroquin rouge à petits fers.

Ce livre comprend le calendrier, le commencement des évangiles, la passion d'après saint Jean, une suite de psaumes à dire à certains jours de la semaine, plusieurs offices, les psaumes de la pénitence et un grand nombre de prières. Il a dû appartenir à une religieuse, ainsi que le témoigne la souscription qui se trouve à la dernière feuille. L'ornementation de ce manuscrit consiste en douze petites miniatures, bordées de vignettes sur fond d'or, et en une grande quantité de lettres initiales en or sur fond coloré, ou en couleur sur fond d'or. — H. 17 cent., L. 12.

654 — Preces pie.

Volume in-8° parvo, des premières années du XVIe siècle; vélin, miniature et initiales. Reliure en veau brun.

Ce livre contient le calendrier, les premiers évangiles, différents offices et un grand nombre de prières. Il est enrichi

de quatorze grandes miniatures et de quinze petites. Les pages qui les renferment sont encadrées dans une bordure de rinceaux élégants où se mêlent diverses fleurs et de jolies fraises bien coloriées. Presque toutes les pages qui ne contiennent que du texte sont décorées dans le même style sur la marge extérieure. — H. 18 cent., L. 14.

655 — Preces pie.

Volume in-8°, exécuté au XVIe siècle ; vélin, miniatures et initiales. Reliure moderne en velours rouge ; fermoirs en vermeil dans le style de l'époque.

Ce livre contient plusieurs offices, les heures de la Vierge et de la sainte croix, la passion de Notre-Seigneur extraite des quatre évangélistes, et un grand nombre de prières. Il est enrichi de douze grandes miniatures à pleine page et de cent cinq petites encadrées dans le texte. Ces peintures indiquent tout à fait l'époque de la renaissance et l'influence des artistes italiens que Louis XII et François Ier avaient appelés en France. Quelques-unes offrent des figures de grandes proportions. Parmi celles-ci, on remarque le portrait du personnage qui a fait exécuter le manuscrit. Il est placé au recto du cent trente-troisième feuillet, en regard d'une image de la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, qui couvre le verso du feuillet précédent. Ce personnage est à genoux, les mains jointes ; saint Pierre, son patron sans doute, debout près de lui, le présente à la Vierge et à son divin fils. Un écusson armorié est peint au-dessous de son portrait ; les pièces héraldiques en ont été enlevées par le grattage. On trouve encore ce portrait dans les petites miniatures, aux feuillets 127 et 140. — H. 20 cent., L. 14.

656 — Trois messes pour orgue, alternant avec le plain-chant, *in minoribus, duplicibus, in solemnitatibus beate M. V., in dominicis diebus.*

Volume in-4° magno ; papier, vignettes et initiales à la plume.

Ce manuscrit contient trois messes pour orgue ; la troisième n'est pas terminée, elle s'arrête à l'*Agnus Dei*.

Une circonstance particulière sert à fixer l'âge de ce manuscrit, ou du moins à bien déterminer le point au delà duquel ne saurait descendre le travail du dessinateur et du copiste. La seconde messe, *In solempnitatibus* (sic) *beate M. V.*, contient un *Gloria in excelsis* qui se distingue du *Gloria* ordinaire par l'intercalation de certaines paroles. Ainsi, après les mots *Fili uni genite Jesu Christe*, on lit : *Spiritus et alme orphanoram paraclite;* après *Agnus Dei filius patris*, on trouve : *Primogenitus Marie Virginis matris*, etc.

Avant l'époque du concile de Trente, il n'était pas rare que l'on ajoutât ainsi des paroles dans les pièces destinées à l'Église ; celles qui s'étaient introduites dans le *Gloria* des fêtes de la Vierge remontaient peut-être au XIIIᵉ siècle, et furent longtemps d'un usage à peu près général. Pie V, par une bulle du 14 juillet 1570, confirmative des décrets du concile de Trente et relative à la réforme du missel romain, en abolit l'emploi dans l'Église catholique, et depuis cette époque les compositeurs cessèrent absolument de mettre en musique ces paroles additionnelles Pierluigi da Palestrina paraît être le dernier qui en ait fait usage dans la messe *De Beata*, insérée dans la première édition du troisième livre de ses messes, qui venait de paraître en 1570, au moment même où Pie V lançait sa bulle. Il n'est donc pas douteux que le manuscrit que nous décrivons ne soit antérieur à cette époque, et on peut en reporter l'exécution au commencement du XVIᵉ siècle.

Quant au système de notation dont l'auteur ou le copiste a fait usage, il est spécial et complet, mais il est possible que l'on n'en rencontre pas d'exemples ailleurs. Voici en quoi il consiste et comment il doit être entendu.

Chaque portée est de huit lignes, et fournit une étendue de deux octaves et une tierce majeure. En tête se trouvent, sur les lignes deux, quatre et six (en comptant comme d'ordinaire de bas en haut), les lettres C, G, D, c'est-à-dire *ut, sol, ré*. Ces trois signes, constamment placés au commencement des portées et toujours dans la même position, représentent par conséquent une clef unique.

Le bémol permanent se place, lorsqu'il y a lieu, au com-

mencement de la portée; le dièse et le bémol accidentels se rencontrent devant les notes, toutes les fois qu'il en est besoin.

Une particularité assez singulière, c'est que l'on rencontre quelquefois un changement de clef indiqué, non par des lettres comme la clef permanente, mais par le signe habituel de la clef d'*ut*, qui apparaît tantôt sur une ligne, tantôt sur une autre, déplaçant ainsi tout le système. La cessation de cet état de choses est indiquée, non par une réapparition de l'espèce de monogramme initial, mais par une barre verticale qui coupe à angle droit les lignes de la portée, semblable à celle dont nous faisons usage aujourd'hui pour séparer chaque *battée* ou mesure, et dont on ne se servait pas alors.

Les signes de durée sont ceux que l'on employait dans le XVI[e] siècle. On ne fait à peu près aucun usage des silences.

La portée de huit lignes, avec les particularités que nous venons d'indiquer, sert pour la main droite.

La partie de main gauche est notée au moyen des lettres F, G, A, B, H, C, D, E, f, g, a, b, h, c, d, e, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$, correspondant aux notes *fa, sol, la, si bémol, si*, etc., en partant du *fa* au-dessous de la portée de clef de *fa* quatrième ligne. Quand il y a lieu de diéser une de ces lettres, on place à sa droite, et de manière à l'unir à la lettre, un signe de cette forme ˥.

Ces lettres sont placées au-dessous de la portée; lorsque plusieurs notes doivent parler à la fois, les lettres sont disposées verticalement les unes au-dessous des autres, en raison des durées, et, comme disent les graveurs, *en aplomb*.

Cet aplomb est pris non-seulement par rapport aux lettres entre elles, mais encore dans leur relation avec les valeurs de la main droite. Une indication bien exacte à cet égard devenait d'autant plus difficile qu'il se rencontre parfois des passages d'une certaine complication. On a cherché à rendre la chose plus claire en plaçant au-dessus des lettres qui offriraient quelque ambiguïté les signes de silences correpondants, ou bien l'extrémité des *attaches* que nous employons aujourd'hui pour réunir ensemble plusieurs croches ou doubles croches.

Si jamais cette notation, sur laquelle il n'existe de rensei-

gnements dans aucun écrivain musical, a été quelque peu répandue, il faut croire que la plupart des livres où elle se rencontrait se sont perdus; l'explication de celui-ci pourra mettre sur la voie pour faire à cet égard des recherches dans les bibliothèques publiques et particulières.

Il reste à dire un mot sur les compositions mêmes que contient ce manuscrit. De longs détails seraient déplacés ici; nous nous bornons à faire remarquer que M. J. Adrien de La Fage, à qui nous devons les explications que nous venons de donner[1], après avoir traduit en caractères modernes une partie du recueil et avoir examiné ces pièces avec soin et impartialité, ne leur a trouvé d'intérêt qu'au point de vue historique. Elles montrent comment on comprenait alors la musique d'orgue, et font voir que la pureté, l'élégance et le bon goût, introduits dans la musique vocale et portés au plus haut degré par l'immortel Pierluigi da Palestrina, étaient étrangers à beaucoup de ses contemporains et appartenaient moins encore aux compositions instrumentales alors en usage.

Ce manuscrit, exécuté en Italie, est enrichi d'une grande quantité de dessins à la plume d'un style très pur et d'une exécution si délicate qu'on les prendrait pour de fines gravures au burin. L'un des dessins est signé D. N. C., et plus loin L. K.

On y voit répété deux fois un écu armorié, qui doit être celui du propriétaire qui fit écrire le manuscrit; il est à une bande bordée, chargée de huit écussons mis en bande, accompagnée de deux étoiles à huit raiz.

Les initiales des premiers mots du chant sont richement enjolivées. — H. 28 cent., L. 21.

657 — Recueil d'armoiries.

Album in-4° magno, cartonné.

Cet album renferme soixante-treize écus armoriés de différentes familles d'Allemagne, peints à la gouache.

C'était un usage assez constant en Allemagne, aux XVIe et

(1) Elles ne sont que l'extrait d'un travail plus étendu qu'il se propose de publier sur l'intérêt que présente le manuscrit sous le rapport musical.

XVIIe siècles, de se donner en se quittant, à titre de souvenir, ses armoiries, auxquelles on ajoutait parfois un mot d'envoi. Cet usage existait surtout parmi les étudiants des universités, qui, parfois aussi, les donnaient à leurs professeurs.

Le donataire réunissait tous ses souvenirs pour en composer un album.

Notre recueil provient de plusieurs volumes de cette espèce, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les inscriptions qui se trouvent au bas de plusieurs des dessins. En voici quelques-unes : « Clarissimo viro Dno Christophoro Walwitzio s. v. « doctori scribebat Joannes Franciscus Reichwem, memoriæ et « amicitiæ ergo, 1571. »

« Clarissimo et doctissimo viro Dr Christophoro Walwitz, « 11 j. d. amoris ac memoriæ ergo, Johannes Marcus Soltwe- « delensis scripsit, 2 octob., anno Jesu hominis 1582. »

« Hæc jucundæ recordationis ergo, scripsit Wilhelmus « Rottmanstorff, L. B. 16 january, A° 1616. »

« Onoratissimo et præstantissimo juveni Dno Christiano « Becker illustrissimi et serenissimi electoris Palatini quæ- « stori in Wingarten, affini suo carissimo hoc in perpetuum « affinitatis et amicitiæ vinculum adpingere curavit, A° 1617 « 8 may, *Albertus Zurn Boxbergensis.* »

« Dieses hab ich meinem insonders vertrauten undt werth « freundt undt Brudere Herrn Christiano Beckero Churf. « Pfaltz Kellern zu Weingarten, zu freundt undt brüderlicher « Gedächtnis geschrieben, zu Heidelberg, 13 July, A° 1617. »

Voici la traduction :

« J'écris ces lignes pour mon très intime et très honoré ami M. Christian Becker, receveur du comte palatin à Wingarten, en souvenir amical et fraternel de Heidelberg, 13 juillet 1617. Célestin Zelf... (illisible). » — H. 30 cent., L. 21.

658 — « Kurtzer einfältiger doch gründlicher und wahrhaf- « tiger Bericht wie unnd welcher gestalt alle Farben ausz nach- « gesetzten Hauptfarben können gezogen, und zu der Mahle- « rey nützlich angewendt werden. »

« Exposé succinct, simple mais exact, de la manière dont toutes les couleurs peuvent être tirées des couleurs principales

ci-après mentionnées, et employées dans la peinture à l'eau. »

Manuscrit allemand in-folio parvo, de dix feuilles; vélin, miniatures. Couvert en parchemin.

L'ouvrage est divisé en sept chapitres, où l'on traite de la manière d'obtenir les différentes nuances que peuvent produire le noir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu, le vert et le brun. L'auteur, appuyant ses préceptes d'exemples nombreux, a intercalé dans le texte de jolis dessins, traités à la gouache avec une grande délicatesse.

L'exécution du manuscrit paraît remonter aux premières années du XVIIᵉ siècle — H. 32 cent., L. 20.

659 — Médailles en l'honneur de Louis XIV.

Volume de format in-folio parvo; vélin. Cartonné.

Ce volume est composé de seize feuillets, sur chacun desquels est figurée une médaille d'or rappelant certains faits glorieux du règne de Louis le Grand. Chaque médaille est placée au milieu de trophées et d'attributs peints à la gouache avec rehauts d'or, traités avec cette richesse et cette abondance qui caractérisent le règne de ce monarque.

Au bas des sujets se trouvent des pièces de vers de Charpentier et de Perrault, qui étaient, comme on sait, chargés, en titre d'office, de composer les inscriptions commémoratives des grandes actions de Louis XIV. — H. 39 cent., L. 27.

660 — « Collectuarium ad usum regalis ecclesiæ beati Mariæ « Hami ordinis canonicorum regularium sancti Augustini. « Hami scribebat Johannes Douchet. Anno R. S. M. DCC. »

Volume in-folio parvo; vélin, à deux colonnes; miniatures, vignettes et initiales; exécuté en 1700, par Jean Douchet. Cartonné.

Ce collectuaire, à l'usage de l'église de la bienheureuse Marie de Ham, desservie par les chanoines réguliers de Saint-Augustin de la congrégation de France, contient les chapitres, oraisons et les autres prières qui doivent être récitées par le célébrant à matines, à laudes et à vêpres, aux différentes fêtes de l'année.

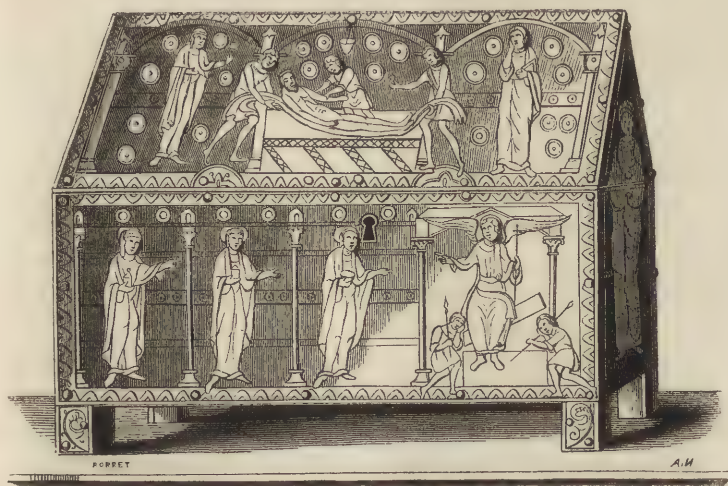
La première page est ornée d'un encadrement fond bleu,

rehaussé de rinceaux d'or et de quatre médaillons renfermant des sujets peints. Ce manuscrit est en outre décoré de neuf têtes de pages, présentant chacune une miniature au milieu d'élégants rinceaux, de huit culs-de-lampe, d'une quantité de belles initiales et de fleurons.

Ces peintures à la gouache sont traitées les unes en couleur, les autres en camaïeu. Les colonnes du texte, dont l'écriture est très belle, sont encadrées dans de minces filets d'or. H. 36 cent., L. 26.



Du nº 646.



N° 676.

ÉMAILLERIE SUR MÉTAUX.

§ I. ÉMAUX INCRUSTÉS.

1. — Émaux cloisonnés byzantins.

661 — Croix pectorale en argent, émaillée des deux côtés, sur fond en or. = Sur l'une des faces, le Christ est représenté attaché à la croix; sa tête est auréolée d'un nimbe crucifère, une barbe noire tombe sur sa poitrine; il est vêtu d'un long jupon qui lui descend jusqu'au milieu des jambes; ses pieds sont fixés séparément par deux clous, sur la tablette qui les supporte.

La présence de Dieu le père n'est pas manifestée par une main bénissante, comme dans les monuments postérieurs au VIIIe siècle, mais seulement par un Π, première lettre du mot Πατὴρ, inscrit sur le sommet de la hampe; au-dessus de la tête du Christ, une tablette porte son monogramme $\overline{IC}$ $\overline{XC}$, Ἰησοῦς Χριστός; au-dessous de ses pieds se trouve le crâne d'Adam, suivant l'usage adopté par les Grecs. Dans le croisillon droit, le buste de la Vierge; dans le croisillon gauche, celui de saint Jean, tous deux nimbés. Saint Jean est représenté là jeune et imberbe, les cheveux courts et coupés à la manière

antique. Sur la traverse de la croix, au-dessous des bras du Rédempteur, on lit une inscription que voici, divisée en deux parties par le corps de Notre-Seigneur : ΙΔΕΥC=ΔΥΙΜΗΡC. Indépendamment de ce que cette inscription est fort abrégée, l'Ι, première lettre de la seconde partie, a disparu dans la détérioration qui a enlevé la poitrine du Christ. Il faut rétablir ainsi cette inscription : Ἴδε ὁ υἱός σου = Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου, *Voilà ton fils, voilà ta mère,* paroles adressées par Jésus du haut de la croix à la Vierge et à saint Jean [1].

Sur l'autre face de la croix, la figure en pied de la Vierge occupe le milieu de la hampe; les deux lettres, Μ-Θ, monogramme de la mère du Christ (Μήτηρ Θεοῦ), sont placés à droite et à gauche de sa tête. Au-dessus, dans le sommet de la hampe, le buste de saint Jean représenté ici avec une grande barbe ; sur le pied de la hampe, le buste de saint Paul ; dans le croisillon droit, celui de saint Pierre; dans le gauche, celui de saint André. Les noms des apôtres sont inscrits, en deux lignes de lettres superposées, à droite et à gauche de chaque buste : ΙΩΑΝΗC, ΠΑΥΛΟC, ΠΕΤΡΟC, ΑΝΔΡΕΑC. Les figures se détachent sur un fond vert-émeraude, les carnations sont rendues par un émail qui approche de la couleur de chair.

La forme des lettres, le caractère des figures, le style du monument, dénotent un ouvrage byzantin fort ancien, qu'on croit du xe siècle, mais qui pourrait bien être antérieur.

Le travail de l'émail est traité au surplus dans la manière des émaux byzantins, que nous avons fait connaître dans l'Introduction ; la détérioration qui a enlevé la poitrine et une partie du bras du Christ permet de juger parfaitement de ce travail. L'émail est enfermé dans une petite caisse d'or ; les contours du dessin des figures et les lettres des inscriptions sont rendus par des bandelettes d'or d'une ténuité extrême, posées sur champ, dans cette petite caisse, et les émaux, diversement colorés, remplissent les interstices où ils ont été mis en fusion. Les couleurs employées sont le blanc, le jaune clair,

(1) Évangile de saint Jean. texte grec, XIX, 27.

le noir, la couleur de carnation, le vert, le bleu clair, le bleu foncé, le rouge-vermillon et le violet.

Les monuments de cette espèce sont d'une très grande rareté.

Les deux faces de la croix sont réunies par une charnière placée au sommet de la hampe; la croix s'ouvre ainsi en deux parties, et présente intérieurement une cavité destinée à contenir des reliques.

La hauteur de la hampe, dans la partie émaillée, est de 7 centimètres, la longueur de la traverse de 5 centimètres ; la largeur de la croix, mesurée aux extrémités qui vont en s'élargissant, est de 2 centimètres.

2. — Émaux champlevés limousins.

662 — Coffret de forme oblongue, en émail fond bleu. = Un médaillon, dont le contour est tracé par une bande d'émail vert, occupe le milieu du couvercle. Dieu le Fils y est représenté sous la figure d'un agneau nimbé du nimbe crucifère ; sa patte droite de devant porte une hampe au haut de laquelle brille une croix pattée. Les symboles des évangélistes nimbés et ailés sont figurés aux angles, dans des quarts de cercle indiqués par de légers filets d'or. Des rinceaux à feuillage d'or, enveloppant un fond d'émail blanc, remplissent l'espace entre le médaillon du centre et les angles. L'agneau, l'ange et le bœuf sont en émail blanc moucheté de bleu, l'aigle en émail jaune, le lion en émail vert.

Les deux faces longitudinales contiennent chacune six arcades plein cintre, soutenues par des colonnes à fûts courts et délicats, surmontés de lourds chapiteaux coniques. Les figures en pied des apôtres occupent ces arcades et se détachent sur un fond d'émail ; les carnations sont exprimées sur le fond du métal doré par une gravure dont les intailles sont niellées d'émail ; les vêtements et accessoires, par des émaux.

Sur la face latérale de droite est représentée la crucifixion. Jésus est attaché sur une croix à quatre branches égales ; ses bras sont dans une horizontalité parfaite ; ses pieds ne sont

pas superposés, mais au contraire attachés séparément ; une sorte de jupon ceint sa taille ; à ses côtés Marie et saint Jean ; au-dessus des branches de la croix, le soleil et la lune ; au-dessous, un soldat présente l'éponge vinaigrée au Christ, un autre lui perce le côté de sa lance.

Sur la face latérale opposée, Jésus, dans une auréole elliptique, est assis sur un trône recouvert d'un coussin cylindrique, semblable à ceux que l'on trouve dans quelques manuscrits des IXe, X^e^ et XIe siècles ; il bénit de la main droite et tient de la main gauche un cercle d'or. Deux anges ailés, vêtus de longues tuniques et portant sur l'épaule la chlamyde grecque, sont en adoration devant lui.

Le couvercle et chacune des faces de ce coffret sont encadrés dans une bordure de métal doré, garnie de têtes de clous sphériques.

Le style des ornements, les vêtements des personnages, la forme de la croix et celle du trône, tout enfin se ressent dans ce monument de l'influence byzantine, et dénote l'époque du XIe siècle.

Ce coffret servait de reliquaire. — H. 9 cent., Long. 23, L. 13.

663 — Plaque émaillée provenant d'un reliquaire. = On y a représenté l'un des apôtres, reconnaissable au livre qu'il tient, et à ses pieds nus. Il est sans barbe, sa tête est décorée d'un nimbe à cannelures de couleurs variées.

Cette figure, exécutée entièrement en émail, se détache sur un fond de fleurons ciselés sur le métal doré. Les traits du visage, les détails des cheveux et les plis des vêtements sont indiqués par de légères lignes pointillées de métal. Le fond est bordé d'un encadrement d'émail d'azur décoré d'entrelacs de bon goût.

Ouvrage du XIIe siècle. — H. 21 cent., L. 10.

664 — Plaque de forme oblongue provenant du même reliquaire. = Deux anges vêtus et ailés y sont représentés ; la partie inférieure de leur corps est perdue dans une frange de nuages ; ils portent un encensoir à la main.

Les figures, comme dans la pièce dont la description pré-

cède, sont traitées entièrement en émail, et se détachent sur un fond de fleurons d'or. Le sujet est également encadré dans une bordure d'émail à entrelacs. — H. 11 cent., L. 22.

665 — Custode à couvercle conique. = Le fond, d'émail bleu, est décoré de quatre médaillons sur le pourtour de la boîte, et de trois médaillons sur le couvercle ; ces médaillons renferment des dragons ailés qui se détachent sur un fond doré. Des rinceaux à feuillage d'or remplissent les intervalles.

Cette petite boîte servait à conserver les hosties consacrées, à porter le viatique, en un mot à tous les usages auxquels sont employés les vases sacrés que l'on nomme aujourd'hui ciboires. — H. 8 cent., D. 7.

666 — Châsse, en forme de tombe, à couvercle prismatique. = La face principale est enrichie de six figures en relief et de pierreries qui se détachent sur un fond doré, semé de petites étoiles estampées. Sur le couvercle, l'agneau, emblème du Christ, est placé dans une auréole circulaire, entre deux anges vêtus et ailés, vus à mi-corps. Dans la partie inférieure, le Christ, couronné d'une couronne à trois fleurons perpendiculaires, est placé entre deux apôtres. Jésus bénit de la main droite et porte de l'autre le livre des Évangiles.

Les têtes en métal sont ciselées en haut relief; le corps de l'agneau, les ailes des anges, les vêtements et les nimbes sont en émaux de diverses couleurs ; les détails intérieurs et les draperies sont indiqués par de minces filets de métal doré.

Sur chacune des faces latérales, une figure d'apôtre, placée sous une arcade plein cintre, est rendue par une fine gravure et se détache sur un fond d'émail.

Le fond d'émail bleu de la face postérieure est décoré de médaillons dorés qui renferment un quatre-feuilles émaillé et d'un semis de petites croix d'or.

Un faîtage à jour, surmonté de trois boules, règne sur le sommet de la toiture. — H. 22 cent., Long. 24, L. 9.

667 — Plaque en émail fond bleu. = La scène de la crucifixion y est représentée. Le Christ, vêtu d'une sorte de jupon, est attaché à la croix par quatre clous ; la Vierge et saint Jean

se tiennent sous les branches de l'arbre de la rédemption; au-dessus, deux anges ailés, dont le buste, couvert d'une tunique, est seul visible, adorent le Seigneur. La main de Dieu le père sort d'un nimbe et bénit son fils expirant.

La figure du Christ, en demi-relief, est exécutée en bronze doré et ciselé; les autres sont gravées en creux sur le cuivre doré; les têtes seules font saillie sur le fond d'azur de l'émail, qui est semé de rosaces d'émail de couleurs variées et de pierreries.

La bordure du tableau, qui est en surélévation au-dessus de la plaque principale, est en émail fond bleu, décoré de rinceaux à feuillage d'or et à fleurs émaillées, et de figures d'anges gravées sur un fond doré.

Cette belle plaque a dû servir à l'ornementation de la couverture d'un livre de prières. — H de la plaque 20 cent., L. 10, L. tot. 18.

668 — Plaque en émail fond bleu. = Cette plaque a dû servir également à l'ornementation d'un livre religieux. La crucifixion s'y trouve aussi représentée, avec les mêmes caractères que dans celle ci-dessus décrite. — H. 21 cent., L. 10 cent. 5 mill.

669 — Fermail de chape. = Il est formé de la réunion de cinq plaques d'émail, qui présentent l'aspect d'un quatre-feuilles. La plaque du milieu, de forme rectangulaire, sert de point d'appui aux quatre autres, qui ont la forme d'une demi-circonférence. Elles sont jointes par un encadrement intérieur et par des rosaces en bronze ciselé et doré.

Dans la plaque du milieu, un saint personnage, suivi de trois disciples, marque du TAV symbolique le dessus de la porte d'un édifice que la colère de Dieu doit épargner.

Les sujets qui remplissent les quatre plaques semi-circulaires sont tirés de la vie de saint Jean l'évangéliste, telle qu'elle est racontée par le faux Isidore, et transcrite dans la *Légende dorée*[1]. Nous allons en fournir l'explication, en com-

(1) La *Légende dorée*, d'où les artistes des XIIIe, XIVe et XVe siècles ont puisé une si grande quantité de sujets, est l'œuvre de Jacques de Voragine, qui naquit vers 1230 à Voraggio, bourg situé sur le golfe de Gênes; en 1244, il prit l'habit de dominicain, fut nommé archevêque de Gênes en 1292, et mourut en 1298.

mençant par la plaque de gauche, pour suivre l'ordre des faits racontés par l'hagiographe.

« L'empereur Domitien, ayant entendu parler du saint apô-
« tre, se le fit amener, et il le fit mettre devant la porte la-
« tine, dans un tonneau d'huile bouillante, d'où il sortit sans
« avoir éprouvé aucun mal. »

C'est ce fait que le poëte limousin a traduit par cette incription :

IMPIUS AD PENAS FRUSTRA DAT MORTIS HABENAS.

Descendons à la plaque inférieure :

« Quand saint Jean entra à Éphèse, une femme, nommée
« Drusienne, qui avait beaucoup désiré sa venue, était morte,
« et on la portait au cimetière... Jean ordonna de poser le
« corps par terre et de le délier, et il dit : « Que Notre-Sei-
« gneur Jésus-Christ te ressuscite, Drusienne ; lève-toi, re-
« tourne chez toi, et apprête-moi de la nourriture. » Elle se
« leva et s'en retourna à sa maison. »

Ce vers, gravé au-dessus de l'émail, n'est que la transcription des paroles de l'apôtre :

TE VIS DIVINA REVOCET DE MORTE DRUSINA.

Le sujet placé à droite est ainsi raconté dans la légende :

« Si tu veux que je croie en ton Dieu, dit à l'apôtre Aristo-
« dème, évêque des idoles, je te donnerai du poison à boire,
« et s'il ne te fait pas de mal, tu auras montré que ton Dieu
« est véritable. » Et l'apôtre lui dit : « Fais ce que tu voudras. »
« Aristodème dit : « Je veux que tu voies mourir d'autres avant
« toi. » Et il alla trouver le gouverneur, et lui demanda deux
« hommes condamnés à mort, qui lui furent accordés. Il leur
« donna le poison en présence de tout le peuple, et aussitôt
« qu'ils l'eurent bu, ils tombèrent morts. Alors l'apôtre prit la
« coupe, il fit le signe de la croix, il but tout le poison, et il
« n'eut aucun mal. »

L'inscription placée au-dessus du sujet explique ce grand miracle :

QUE VIDET HOC CLARUM PUS NON CONTRISTAT AMARUM.

Dans la plaque supérieure, l'émailleur a représenté le Christ dans le ciel, il bénit de la main droite et tient de la

gauche la couronne des élus qu'il destine à son fils bien-aimé.

Le poëte a traduit par cette inscription : CARE VENI QUARE? CUM DISCIPULIS EPULARE, les derniers mots de la légende : « L'an « 56 après la passion, sous le règne de Trajan, lorsque saint « Jean avait atteint sa quatre-vingt-dix-neuvième année, « Notre-Seigneur lui apparut, et lui dit : « Viens à moi, ô mon « bien-aimé, car il est temps que tu t'asseyes à ma table avec « tes frères; tu viendras dimanche me rejoindre. »

Dans les plaques semi-circulaires, les sujets gravés sur métal doré se détachent sur un fond d'émail bleu d'azur, les intailles de la gravure sont niellées d'émail. Ils sont bordés dans la partie circulaire par les inscriptions que nous avons rapportées et dans la partie inférieure par une bande d'émail blanc sur laquelle se détachent de petits fleurons d'émail rouge, dont les contours, en métal doré, sont disposés non par le procédé du champlevé, mais par le procédé du cloisonnage mobile, qui est propre aux émaux orientaux.

Dans la plaque du milieu, les carnations seules sont burinées en creux sur le métal doré, qui forme le fond; le surplus des figures est exécuté en émail de couleurs nuancées.

M. Du Sommerard a publié cette belle pièce dans son *Album*, 9e série, planche XVI. Elle appartient à la fin du XIIe siècle. — H. de la plaque centrale 65 mill., L. 9 cent., D. des autres.

670 — Plaque carrée. = Elle représente la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ils sont assis sous une arcade trilobée. La main de Dieu, auréolée du nimbe crucifère, répand sur eux les rayons de l'Esprit divin. Au-dessus est gravée cette inscription en capitales romaines : DO. PATĒ. Ms. *Dominus Pater meus*, et au milieu des rayons : SPS.DNI. *Spiritus Domini;* dans la bordure inférieure du tableau : APOSTOLI. Les carnations sont burinées en creux sur le métal doré et niellées d'émail; tout le surplus de la composition est exécuté en émail. — Carré de 10 cent.

671 — Bassin. = Ce bassin rond et de peu de profondeur est pourvu d'une petite gargouille par laquelle le liquide du vase peut être épanché. L'intérieur est divisé en cinq compartiments principaux : un médaillon circulaire au milieu, et

autour, quatre autres médaillons échancrés dans la partie inférieure par la circonférence du médaillon central. Des compositions fantastiques, qui se détachent sur un fond d'émail bleu, remplissent ces médaillons. Dans celui du milieu, un guerrier, qui se couvre d'un bouclier chargé d'une croix rouge, paraît terrasser deux monstres, dont l'un est à figure humaine. Les quatre compartiments du pourtour présentent des sujets encore plus bizarres : une reine, vêtue d'un manteau doublé de fourrures, fait boire un paon dans une coupe qu'elle tient à la main; un cubisteter danse sur les mains, la tête en bas, tandis qu'un centaure l'accompagne avec un instrument; une chimère ailée fait danser une femme au son d'un instrument à cordes; enfin un autre animal fantastique joue de la harpe devant une femme. Des rinceaux à fleurs nuancées courent au milieu des personnages.

L'espace compris entre chacun des médaillons du pourtour est occupé par un château crénelé, qui s'enlève sur un fond d'émail vert.

Le rebord très étroit du vase est décoré d'une dentelure en métal, noyée dans une bande d'émail bleu et vert.

Cet objet, de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe, provient du cabinet de M. de Monville; il a été gravé par M. Willemin dans son ouvrage *Les Monuments français inédits*, planche CX. — D. 24 cent., H. 35 mill.

672 — Autre bassin émaillé de même forme. = La décoration intérieure présente également cinq médaillons : dans celui du centre, un roi à cheval porte un faucon sur le poing; dans chacun des autres compartiments, deux personnages couronnés tenant à la main, soit un sceptre, soit une épée. Les figures, autour desquelles circulent d'élégants fleurons, se détachent sur un fond d'azur. Dans les espaces compris entre les médaillons du pourtour se trouvent quatre écussons armoriés : deux sont burelés d'argent et d'azur, une tour d'or, à la porte et aux quatre fenêtres de gueules brochant sur le tout; le troisième, fascé d'argent et d'azur de huit pièces, au chef de gueules chargé de neuf vergettes d'or; le dernier,

traversé de sable et de gueules de dix pièces, au chef chargé de vair.

Il existe des bassins semblables au musée du Louvre, à la Bibliothèque royale et dans plusieurs collections. On a souvent discuté sur leur usage : M. Pottier, dans le texte de l'ouvrage de M. Willemin, et M. Adrien de Longpérier [1] s'en sont occupés sans arriver à une solution de la question. Quelques archéologues ont supposé qu'on s'en servait pour laisser tomber de l'eau sur les mains avant et après le repas ; d'autres, qu'ils étaient employés dans les cérémonies de l'Église, soit pour présenter la communion sous les deux espèces, soit pour administrer le baptême. Il est certain que, dans l'inventaire des ornements épiscopaux de Foulques, évêque de Toulouse qui mourut en 1231, on trouve la description de bassins émaillés semblables à ceux-ci ; on en conservait dans le trésor de la cathédrale de Beauvais et dans celui de l'ancienne collégiale de Saint-Étienne. Il faut dire cependant qu'on ne rencontre presque toujours sur ces bassins que des sujets profanes. Un point sur lequel les archéologues sont d'accord, c'est qu'ils datent de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe siècle. — D. 23 cent., H. 35 mill.

673 — Custode à couvercle conique. = Le fond, d'émail bleu clair, est décoré de médaillons fond d'or à étoiles bleues et de rinceaux. — H. 9 cent., D. 7.

674 — Navette à encens. = Le fond bleu foncé du couvercle est parsemé de fleurons à tige dorée et décorée de deux médaillons. — H. 6 cent., Long. 20.

675 — Navette à encens. = Le fond émaillé, bleu foncé, est décoré de fleurons dorés, de médaillons émaillés et de deux boutons formés par des salamandres en bronze doré et ciselé. Le pied manque. — H. 4 cent., Long. 20.

Ce vase a été placé sur le socle en cuivre doré, catalogué n° 954.

676 — Châsse, en forme de tombe, à couvercle prismatique. = Deux sujets intéressants sont représentés sur la face

(1) *Cabinet de l'antiquaire*, tome I, p. 157.

principale; ils s'enlèvent sur un fond d'émail bleu lapis semé de rosaces, et coupé horizontalement de bandes d'émail vert et d'émail bleu clair. Sur le couvercle, Joseph d'Arimathie, Nicodème et un autre disciple déposent Jésus dans le tombeau; Marie Madeleine et Marie, mère de Jacques, sont là, debout, auprès du sépulcre. Le fond du tableau est décoré de trois arcades plein cintre surbaissé.

Dans la partie inférieure, les trois Marie se dirigent vers le lieu de la sépulture du Christ. Un ange ailé, vêtu d'une longue tunique, est assis sur la pierre qui recouvrait le tombeau; deux gardes sont couchés endormis aux pieds de l'ange.

Les figures sont finement ciselées sur le fond du métal doré, les têtes seules font saillie sur l'émail.

Chacune des faces latérales reproduit la figure d'un apôtre, qui en occupe toute la hauteur. Ces figures, burinées en creux sur le métal doré, se détachent sur un fond d'émail bleu, enrichi de fleurons élégants.

La face postérieure, en émail fond bleu, est décorée de six rangées d'étoiles émaillées sur rosaces de métal et d'un semis de petites croix dorées. — H. 17 cent., L. 9, Long. 22.

677—Châsse en forme de tombe, à couvercle prismatique. =Sur le fond d'émail bleu foncé du couvercle, du côté de la face principale, les trois rois mages sont représentés à cheval, se dirigeant vers Bethléem; ils montrent du doigt l'étoile qui les conduit. Dans la partie inférieure, les trois mages, dont la tête est ornée d'un nimbe carré, présentent l'or, l'encens et la myrrhe à Jésus dans les bras de sa mère. Les figures se détachent sur un fond d'émail bleu de ciel, coupé horizontalement de deux bandes vertes et semé de rosaces; elles sont ciselées sur le métal doré, au niveau du glacis de l'émail; les têtes seules sont en saillie.

Sur chacune des faces latérales, une figure d'apôtre, dans une auréole elliptique, se détache sur un fond d'émail bleu orné de bandes et de rosaces.

La face postérieure, dans laquelle est ménagée l'ouverture du reliquaire, est divisée par des filets d'or, en compartiments

carrés, alternativement bleu foncé et bleu clair, ornés d'un fleuron crucifère. — H. 13 cent., Long. 19, L. 8.

678 — Quatre petites plaques provenant d'un reliquaire. = Elles sont bordées d'une bande d'émail bleu et blanc. Les sujets sont en émail de diverses couleurs nuancées, sauf les carnations, qui sont intaillées en creux sur le métal doré du fond.

La première, qui a la forme d'une auréole elliptique, renferme la Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux. La mère du Sauveur est diadémée et revêtue d'un riche costume à la manière byzantine. Elle tient à la main un sceptre fleurdelisé et foule sous ses pieds le serpent. — H. 110 mill., L. 85.

La seconde, de forme oblongue, représente saint Paul armé d'un glaive et tenant un livre. — H. 110 mill., L. 45.

La troisième, de forme elliptique, représente le prophète Élie. — H. 85 mill., L. 60.

La quatrième, de forme contournée, représente le prophète Élie et la veuve de Sarepta qui tient les deux morceaux de bois, symbole prophétique de l'instrument de la passion du Christ. — H. 45 mill., L. 80.

679 — Pied de reliquaire en bronze doré et émaillé. = Il a la forme d'un cône, surmonté d'une boule à godrons, armée d'une pointe sur laquelle tournait l'ossuaire. Trois pattes de lion, qui sortent de la gueule des monstres dont les corps s'étendent sur le cône, l'élèvent au-dessus du sol. Le fond d'émail bleu dont il est décoré est parsemé de fleurons ciselés sur le métal doré. Des inscriptions en lettres capitales romaines, mêlées de quelques caractères onciaux, se détachent en émail bleu sur des bandes d'or. Nous les reproduisons en entier en rétablissant les mots exprimés par des abréviations :

† DE LIGNO DOMINI.

† DE SANCTO BLASIO.

† DE VESTIMENTO VIRGINIS MARIE.

† DE SANCTO LAURENCIO.

Ces inscriptions semblent annoncer que le reliquaire renfermait un morceau de la vraie croix, une particule des vête-

ments de la Vierge et des reliques de saint Blaise et de saint Laurent. — H. 10 cent., D. à la base 9.

680 — Coffret à bijoux de forme oblongue. = Le centre du couvercle, qui s'élève au-dessus de quatre plans inclinés, est décoré d'élégants entrelacs en émail, se détachant sur le fond du cuivre doré ; les plans inclinés sont en émail d'azur chargé de fleurs à tiges dorées. Le corps du coffret, aussi en émail d'azur, est enrichi de médaillons fond vert, qui renferment des animaux. — H. 45 mill., Long. 11 cent., L. 7.

681 — Plaque terminée en angle aigu, provenant de la partie latérale d'une châsse. = Dans la partie inférieure, deux sarcophages ouverts laissent voir les ossements humains qu'ils renferment. Au-dessus cette inscription : EXULTABUNT DOMINO OSSA HUMILIATA, se trouve gravée sur une bande de métal doré, qui sépare le tableau en deux parties. Dans la partie supérieure, deux saints sont assis tenant à la main la palme de la victoire. Leurs têtes diadémées sont auréolées de nimbes à cannelures rayonnantes. Les figures, burinées en creux sur le métal doré, se détachent sur un fond d'émail d'azur, enrichi de rinceaux élégants, à feuillage d'or et à fleurs multicolores.

Ouvrage du XIIIe siècle. — H. 24 cent., L. à la base 18.

682 — Crosse d'évêque. = La douille, en émail fond bleu, est ornée de fleurons émaillés à tiges dorées. Le pommeau, découpé à jour et composé d'un enroulement de salamandres, est surmonté d'une demi-figure d'ange, dont les ailes vont rejoindre la courbure de la volute, qui est formée par les replis d'un serpent à la peau d'azur réticulée d'or. Le monstre mord à la queue un lion doré, placé au centre. — H. 31 cent.

683 — Crosse d'évêque. = Un serpent, à écailles bleues bordées d'or, forme la volute, dont la courbure est terminée par la tête de l'animal ; l'archange saint Michel, placé au centre, le perce de sa lance ; le pommeau, en bronze doré, est formé par un double enroulement de salamandres et divisé en deux parties par un anneau orné de turquoises.

Trois lézards rampent sur la douille, qui déploie d'élégants fleurons sur un fond d'azur. — H. 31 cent.

684 — Custode, à couvercle de forme hémisphéroïdale. = Le cylindre, élevé sur un soubassement de bronze doré, est divisé en douze arcades plein cintre subtrilobées, dont le fond est alternativement rouge et bleu. Sous chacune des arcades est représenté un personnage nimbé.

Le couvercle qui s'élève au-dessus du couronnement du cylindre présente, sur un fond rouge, cinq médaillons émaillés en bleu, renfermant chacun un griffon ailé, à tête humaine.

A l'intérieur du couvercle, sur un fond d'émail bleu semé de fleurons, est représentée une scène tirée de la vie de saint Eustache, et ainsi rapportée dans la *Légende dorée:* « Étant arrivé au bord d'une rivière, il n'osa pas, à cause de « l'élévation des eaux, la traverser avec ses deux enfants; « mais en ayant laissé un sur la rive, il se mit à transporter « l'autre, et lorsqu'il l'eut déposé sur le bord opposé, il re- « vint chercher le second. Et lorsqu'il fut arrivé au milieu du « fleuve, un loup accourut tout à coup, saisit dans sa gueule « l'enfant qu'il venait de quitter, et l'emporta dans un bois. « Eustache, désespéré, se hâta de se diriger vers son autre « enfant; mais un lion survint et emporta de son côté le pauvre « petit. »

Au fond de la boîte, on voit le Christ assis dans une auréole en quatre-feuilles, dont les lobes sont surmontés de pinacles. Il élève la main droite pour bénir; sa main gauche repose sur le globe crucigère. Les symboles des évangélistes sont placés autour du Christ, dans les angles formés par les pinacles.

Toutes les figures sont finement burinées en creux sur le métal doré, et niellées d'un émail rouge ou bleu.

Ouvrage du XIVe siècle. — H. 10 cent., D. 9.

§ II. ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

685 — Plaque d'argent sur laquelle est légèrement ciselée en relief la figure de sainte Catherine d'Alexandrie, coloriée par des émaux translucides.

Travail français du XVe siècle. — H. 40 mill., L. 34.

686 — Plaques d'or émaillées des deux côtés. = Ces deux plaques, de forme oblongue, arrondies par en haut, sont réunies par une nervure; cette jonction est moderne, et il y a lieu de penser qu'elles formaient les deux volets d'un petit triptyque.

D'un côté : Charlemagne et saint Louis. L'empereur porte une armure de fer ; sa tête est ceinte de la couronne impériale ; il tient l'épée de la main droite ; de la gauche, le globe surmonté de la croix ; ses épaules sont couvertes d'un manteau broché de fleurs de lis et d'aigles à deux têtes. Saint Louis porte une longue robe rouge, et par-dessus un manteau bleu semé de fleurs de lis d'or ; sa tête est couronnée de la couronne royale, non fermée ; il tient le sceptre et la main de justice.

De l'autre côté : Pierre II de Bourbon, sire de Beaujeu, duc de Bourbon et d'Auvergne, mort en 1503, et Jeanne de France, sa femme, fille de Louis XI, morte en 1522. Le prince et la princesse sont à genoux sur un prie-dieu, ayant debout derrière eux leurs saints patrons, saint Pierre et sainte Anne. Le prince est vêtu d'une longue robe violette, recouverte d'un manteau rouge, dont le haut est décoré d'une fourrure d'hermine. Il porte la couronne ducale. La princesse a également une robe violette, et par-dessus, le surcot découpé sous les bras et réduit par-devant à une bande étroite, parsemée de pierreries ; un large manteau rouge descend de ses épaules. Sa tête est ceinte d'une couronne semblable à celle que porte son mari.

Cet émail est exécuté d'après le procédé indiqué par Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfèvrerie*, chapitre IV. Nous l'avons fait connaître dans l'Introduction, p. 156.

Travail italien de la fin du XVe siècle. — H. 45 mill., L. 37.

§ III. ÉMAUX PEINTS.

1. — École de Limoges.

MAÎTRES INCONNUS du XVe siècle.

687 — La mise au tombeau. = Joseph d'Arimathie et

Nicodème déposent Jésus au tombeau, en présence des saintes femmes.

Peinture en émaux de couleur, sur plaque de cuivre très plate. Le contre-émail a un aspect vitreux ; il est épais et de couleur rougeâtre marbré de vert.

Ouvrage de la première moitié du XVe siècle. — H. 24 cent., L. 22.

688 — La Mère de douleur. = Le Christ est étendu sur les genoux de la Vierge, assise au pied de la croix. Saint Jean soutient la tête du Sauveur, la Madeleine lui baise la main.

Plusieurs parties de l'émail, endommagées, permettent de juger du travail de l'émailleur. (*Voy.* l'Introduction, p. 167.)

Peinture en émaux de couleur, sur plaque de cuivre très plate ; contre-émail bleu, opaque et épais.

Ouvrage du milieu du XVe siècle. — H. 17 cent., L. 185 mill.

689 — La Mère de douleur. = Le Christ, mort, est étendu sur les genoux de sa mère ; à droite, saint Jean soutient la tête de Jésus ; la Madeleine est à sa gauche.

L'émail, endommagé, laisse voir le travail préparatoire à la pose de l'émail.

Peinture en émaux de couleur, sur plaque de cuivre plane ; revers rougeâtre, opaque et peu épais.

Ouvrage de la seconde moitié du XVe siècle. — H. 12 cent., L. 85 mill.

690 — Jésus mis au tombeau. = Joseph d'Arimathie, Nicodème et les saintes femmes déposent le Christ dans la tombe.

Peinture en émaux colorés, sur plaque de cuivre arrondie dans la partie supérieure. Les carnations sont légèrement violacées ; les lumières, dans les vêtements, sont rehaussées d'or. Contre-émail fond rougeâtre, marbré de vert.

Cette peinture a été faite d'après une estampe de Martin Schongauer, dit Martin Schön, peintre graveur, mort à Colmar en 1499.

Ouvrage de la seconde moitié du XVe siècle. — H. 15 cent., L. 12.

MONVEARNI,

Peintre émailleur ; il florissait dans la seconde moitié du XVe siècle.

691 — Repas de Jésus à Béthanie. = Marie se dis-

pose à répandre de l'huile parfumée sur les pieds du Christ.

Peinture en émaux de couleur, sur plaque de cuivre très plate, contre-émaillée d'un émail bleu clair, à couche épaisse.

Cet émail, arrondi par en haut, est bordé de la moulure de cuivre à fleurons détachés dont Monvearni encadre ordinairement ses compositions, et renfermé dans une garniture de cuir ciselé du temps. — H. 14 cent., L. 11.

692 — Triptyque. = Dans la partie du milieu, la Vierge et saint Joseph sont à genoux et adorent Jésus, qui vient de naître. Au fond, un ange dans le ciel apparaît aux bergers; l'un d'eux porte le camail, ou *carapoue*, des paysans du xv[e] siècle. Dans le volet droit, sainte Catherine d'Alexandrie : elle est vêtue de la longue robe traînante serrée à la taille, et par-dessus, du surcot largement découpé sous les bras et réduit par-devant à une bande étroite d'hermine. Dans le volet gauche, saint Michel terrassant le démon ; l'archange est armé en chevalier : il porte la cuirasse à emboîtement, garnie d'un corselet qui s'élève en pointe sur le milieu de la poitrine ; la partie inférieure du corps est défendue par le haubergeon de mailles, qui descend jusqu'à la moitié des cuisses. La ceinture de chevalerie, placée sur les hanches, soutient une large épée.

Peintures en émaux de couleur, avec chatons saillants imitant les pierreries, sur plaques de cuivre presque plates, contre-émaillées au revers d'une couche légère d'émail bleu clair, carnations violacées.

Chaque tableau est encadré dans la moulure de bronze doré, enrichie de petits fleurons détachés que nous venons de signaler. — H. 19 cent., L. de la partie centrale 17 cent., des volets 75 mill.

693 — Triptyque. = Dans la partie principale, l'adoration des mages ; au volet droit, la Vierge à genoux adore son divin fils couché à terre entre le bœuf et l'âne ; au volet gauche, saint Joseph à genoux et deux anges dans le ciel.

Peintures en émaux de couleur, avec chatons saillants imitant les pierreries, sur plaques de cuivre presque plates dont le contre-émail est bleu clair. Chacun des tableaux est encadré comme les précédents. — H. 20 cent., L. partie centrale 17, volets 75 mill.

MAITRE INCONNU de la fin du XVe siècle ou des premières années du XVIe.

694 — La résurrection de Lazare. = Sur le premier plan, à droite, Jésus, suivi de ses disciples, montre à Marthe son frère qui revient à la vie et que ses amis aident à sortir du tombeau ; à gauche, une dame à genoux : c'est la *donatrice* qui a fait exécuter le tableau. Elle est vêtue d'une longue robe traînante, serrée à la taille, ouverte jusqu'à la ceinture, et porte sur la tête, pour coiffure, une variété de l'*escoffion*. Dans le fond, au milieu d'un paysage embelli par des arbres en fleurs, on aperçoit une église dont le portail est surmonté d'une fleur de lis.

Peinture en émaux de couleur sur plaque de cuivre légèrement convexe, contre-émaillée d'une couche d'émail verdâtre, marbrée de rouge, assez épaisse; les détails des cheveux et les lumières dans les vêtements et dans les ornements sont rehaussés de hachures d'or.

La pureté du dessin de cet émail et l'éclat de son coloris pourraient le faire classer parmi les plus belles productions du XVIe siècle; mais les carnations ont conservé cette teinte bistrée et ce léger relief qui est le caractère des émaux du XVe. Le costume de la donatrice nous reporte aussi à une époque antérieure au mariage d'Anne de Bretagne (1491), qui introduisit en France les modes bretonnes, la petite coiffe plate, les manches très larges à la *grand'gorre*, la robe échancrée carrément sur la poitrine et déceinte. On doit néanmoins regarder ce bel émail comme appartenant plutôt au commencement du XVIe siècle qu'à la fin du XVe; il établit la transition entre les deux époques. — H. 26 cent. 5 mill., L. 23 cent. 5 mill.

MAITRE INCONNU des premières années du XVIe siècle.

695 — Le portement de croix. = Jésus, suivi d'une foule de peuple et entouré de soldats, se dirige vers le Calvaire.

Peinture en émaux colorés, avec emploi de paillon et de chatons saillants pour imiter les pierreries, sur plaque de cuivre très plate, contre-émaillée d'un émail vitreux et épais de cou-

leur rouge; les carnations ont conservé la teinte violacée des émaux du xve siècle.

Le costume des gens du peuple est celui que Louis XII adopta pour les pages et pour les gens de livrée : un pourpoint court, avec des taillades aux manches bouffantes du justaucorps; une espèce de caleçon collant, le bonnet plat et les souliers en bec de canne.

Ces costumes annoncent les premières années du xvie siècle. La nature de l'émail et l'emploi du paillon indiquent aussi plutôt le xvie que le xve siècle. — H. 26 cent., L. 22.

Léonard dit Limousin,

Peintre et émailleur du roi, directeur de la manufacture royale d'émaux de Limoges. On a des ouvrages signés de lui de 1532 à 1574.

696 — Légende de Jésus-Christ. = Suite de dix-huit sujets tirés de la vie du Christ, réunis en deux cadres :

L'annonciation;

La nativité;

L'adoration des mages;

L'entrée de Jésus à Jérusalem;

Le lavement des pieds;

Simon-Pierre coupe une oreille à Malchus;

Jésus présenté à Pilate;

Jésus devant Caïphe : dans un cartouche, au bas du tableau, se trouve le monogramme L.L. de Léonard Limousin, et la date de 1533;

Jésus frappé de verges · le monogramme se trouve sur la colonne où le Christ est attaché;

Le portement de croix;

Le crucifiement;

La descente de croix : le monogramme de l'artiste est peint dans un cartouche au bas du tableau;

Jésus mis au tombeau;

Apparition de Jésus à Marie Madeleine;

L'ascension du Christ;

L'incrédulité de saint Thomas;

La descente du Saint-Esprit sur les apôtres : sur une bandelette, au bas du tableau, le monogramme L.L. est écrit à la suite de celui du Christ ;

Le jugement dernier.

Peinture en émaux de couleur. — H. de chaque plaque 17 cent., L. 14.

697 — Les douze sibylles. = Chacune des sibylles, revêtue d'un costume élégant, est représentée, avec ses attributs caractéristiques, dans un médaillon circulaire bordé d'une guirlande de feuillages. Le monogramme de Léonard se trouve sur le turban de la sibylle CUMANA et au bas de la robe de la sibylle EUROPA.

Peinture en émaux de couleur. — D. 12 cent.

698 — Les sœurs de Psyché conduites à son palais par les Zéphirs.

Grisaille rehaussée d'or, d'après un dessin de Raphaël exécuté pour le palais de la Farnésine à Rome. Contre-émail incolore. — H. 18 cent., L. 23.

Léonard avait copié, à ce qu'il paraît, d'après les gravures de Marc-Antoine, tous les dessins faits par Raphaël pour la Farnésine. Deux des émaux de cette suite, dont celui que nous décrivons fait partie, sont au Louvre ; deux autres existaient dans la collection de M. Brunet-Denon. Celle de M. Préaux en possède un : ce dernier porte le monogramme de Léonard et la date de 1545.

699 — Plat de forme ronde. = A l'intérieur les noces de Psyché, d'après un dessin de Raphaël fait pour le palais de la Farnésine. Le bord est décoré de médaillons d'après l'antique et d'amours supportant des masques. Au revers, une tête de femme dans un cartouche entouré d'arabesques.

Grisaille rehaussée d'or à carnations teintées. — D. 42 cent.

700 — Portrait de FRANÇOIS Ier, roi de France.

Peinture en émaux de couleur sur fond bleu. Contre-émail incolore, légèrement marbré de vert. — H. 19 cent., L. 14.

701 — Portrait de CLAUDE DE FRANCE, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, première femme de François Ier, morte en 1524.

Peinture en émaux de couleur sur fond bleu. Contre-émail incolore sur lequel se trouve le monogramme de l'artiste et la date de 1550. — H. 18 cent., L. 16.

702 — Portrait de LOUIS DE BOURBON, Ier du nom, duc de Montpensier, prince de La Roche-sur-Yon, né en 1471, mort en 1520.

Deux colonnes qui encadrent le tableau sont entourées d'un feuillage en spirale; la lettre M est répétée entre chaque repli du feuillage.

Peinture en émaux de couleur sur fond d'azur; contre-émail incolore légèrement marbré de vert. — H. 19 cent., L. 14.

703 — Portrait d'ANTOINE DE BOURBON, roi de Navarre, père de Henri IV, mort en 1562.

Peinture en émaux de couleur sur fond bleu; contre-émail incolore. — H. 19 cent., L. 14.

704 — CHARLES IX, roi de France, représenté sous la figure du dieu Mars, tenant une épée de la main droite, le bras gauche protégé par un bouclier. Il est assis sur un char traîné sur les nuages par deux renards. Le monogramme de Léonard est inscrit sur la lame de l'épée; la date de 1573 se voit sur les nuages derrière le char.

Peinture en émaux de couleur avec emploi de paillon dans les vêtements; contre-émail incolore légèrement marbré de rouge. — H. 18 cent., L. 23.

705 — CATHERINE DE MÉDICIS représentée sous la figure de Junon ; elle est portée sur les nuages dans un char élégant tiré par deux paons.

Cet émail fait pendant au précédent; même dimension.

706 — Portrait de CATHERINE DE LORRAINE, fille de François de Lorraine, duc de Guise, mariée en 1570 à Louis de Bourbon, deuxième du nom, duc de Montpensier.

Peinture en émaux de couleur sur fond bleu; contre-émail incolore, légèrement marbré de rouge et de blanc. — H. 30 cent., L. 24.

PIERRE RAYMOND.

Nommé aussi Remon, Rexmon et Rexman, peintre émailleur. On a des ouvrages signés de lui de 1534 à 1582.

707 — Coupe à couvercle. = Sur le dessus du couvercle, le meurtre d'Amnon par Absalon ; dans la partie concave, quatre médaillons d'après l'antique, sur fond noir à rinceaux d'or. Le couvercle est bordé d'une guirlande de feuillage. Dans l'intérieur de la coupe, les Israélites autour du serpent d'airain élevé par Moïse ; l'extérieur est orné de mascarons et contourné d'une guirlande de feuillage semblable à celle du couvercle. La tige, de forme conique, est décorée de guirlandes de fruits, de têtes d'anges et de deux cartouches, dans l'un desquels le monogramme P. R. de l'artiste, dans l'autre la date de 1554. Sur le pied quatre petits médaillons : trois sont remplis par des têtes de femme ; le quatrième par un écu d'argent à la montagne aux deux coupeaux de sinople, au chef d'or chargé d'une rose de gueules. Sur une bandelette qui entoure l'écu, cette devise : ASSES TOST SI ASSES BIEN.

Grisaille rehaussée d'or avec les chairs teintées.

Le dessous du pied est en émail pourpre semé de fleurs de lis d'or. — H. 21 cent., D. 19.

708 — Coupe profonde sans couvercle. = A l'intérieur, l'entrevue de Jéthro et de Moïse. L'extérieur, bordé d'une ceinture d'oves, est orné de bouquets de fruits ; autour de la tige, divinités marines ; sur la gorge du pied, les frères de Joseph chargent leurs ânes pour retourner auprès de Jacob. Le monogramme de l'artiste se trouve au bas du tableau de l'intérieur.

Grisaille rehaussée d'or; carnations teintées. — H. 15 cent., D. 17.

709 — Bassin de forme ronde. = Autour de l'ombilic destiné à recevoir le pied de l'aiguière, se déroulent les premières scènes de la Genèse : la création de la femme, le fruit défendu, l'expulsion du paradis et la mort d'Abel. Le monogramme P.R. se lit au-dessous de la figure d'Adam endormi. Sur le bord est peint un enroulement de grotesques des plus variés. Quatre figures de femmes se terminant en gaînes divisent le champ du revers en quatre compartiments, qui renferment chacun deux sphinx, mâle et femelle.

Peinture en grisaille rehaussée d'or, chairs colorées.

Le dessus de l'ombilic présente un portrait d'homme, le dessous un portrait de femme en émaux de couleur. — D. 47 cent.

Ce beau bassin a été publié par M. Du Sommerard dans son *Album*, 7e série, pl. XXVIII.

710 — Aiguière. = Sur la panse, le triomphe de Vénus. La déesse est portée sur un char traîné par quatre cerfs; des amours enchaînés et des chiens sont conduits à sa suite. Le dessus du vase est orné de mascarons et de grotesques, au milieu desquels on lit le monogramme de l'émailleur. Le pied est enrichi d'une ceinture d'oves.

Grisaille rehaussée d'or; chairs teintées. — H. 25 cent.

Cette jolie pièce est reproduite dans le cul-de-lampe à la fin de ce chapitre.

711 — Coupe à couvercle. = Sur le couvercle le triomphe de Bacchus. Il est traîné sur un char attelé de tigres, suivi de Silène sur son âne et entouré de satyres. Au revers, quatre mascarons et quatre médaillons, dans lesquels des sujets tirés des fables d'Ésope se détachent sur un fond noir à rinceaux d'or. A l'intérieur de la coupe, un sujet qui paraît représenter les hommes commençant à faire usage du vin. Le monogramme P. R. se voit au bas du tableau. L'extérieur est décoré d'un riche cartouche au milieu duquel vient se rattacher la tige du pied; sur cette tige, Vénus maritime; sur le pied, au-dessous de cette devise : *Non est mortale quod opto*, sont peints trois écussons, dont un contient les armoiries de Gilles Le Maistre, premier président du parlement de Paris sous François Ier, Henri II, François II et Charles IX. Elles sont d'azur, aux trois soucis d'or jambés, deux en chef, un en pointe. Les deux autres écussons renferment, sur fond d'azur, les chiffres enlacés du premier président, composés, l'un des lettres G L M, l'autre de deux G adossés divisés par un I. L'espace compris entre ces écussons est rempli par des animaux chimériques.

Grisaille rehaussée d'or, chairs teintées. — H. 23 cent., D. 19.

712 — Assiette. = Le mois de juin. Plusieurs personnages sont occupés de la tonte des moutons. Le monogramme de

l'artiste se lit au bas du tableau. Le rebord est couvert d'arabesques.

Au revers, un buste d'homme sur fond noir pointillé d'or.

Grisaille légèrement teintée dans les chairs. — D. 20 cent.

713 — Assiette = Le mois d'avril. Un homme et une femme assis s'apprêtent à tondre des moutons, qu'un homme, debout près d'eux, vient d'amener. Quatre médaillons séparés par des arabesques ornent le rebord. Dans l'un le monogramme de l'artiste, dans un autre la date de 1561.

Grisaille légèrement teintée dans les carnations.

Au revers, un buste de femme au milieu d'un cartouche en grisaille. — D. 18 cent.

714 — Paysage garni d'arbres et traversé par une rivière. = Sur le premier plan, six personnages assis ou debout dirigent leurs regards vers la droite; sur un plan plus éloigné, trois hommes arrêtés à peu de distance d'un cerf regardent du même côté.

Cet émail formait le ventail gauche d'un triptyque qui représentait probablement une prédication de saint Jean-Baptiste. Le monogramme de l'artiste se trouvait sans doute sur la partie centrale. Nous n'hésitons pas à l'attribuer à Pierre Raymond, comme l'un de ses plus beaux ouvrages. Il provient du cabinet de M. Denon[1], et a été gravé dans l'ouvrage de M. Amaury-Duval, *Monuments des arts du dessin chez les peuples anciens et modernes, recueillis par le baron Denon*[2], t. Ier, pl. XLIX.

Grisaille rehaussée d'or; les chairs légèrement teintées; revers incolore marbré de rouge. — H. 31 cent., L. 17.

715 — Plateau à pied. = A l'intérieur, Lot et ses filles. Le revers, dont le contour est bordé d'une rangée d'oves, est enrichi d'un cartouche orné de masques et de médaillons. Des têtes d'anges sont peintes sur le pied.

Grisaille rehaussée d'or, carnations colorées. — H. 9 cent., D. 24.

(1) *Description des objets d'art qui composent le cabinet de M. Denon*, par J.-J. Dubois. Paris, 1826.

(2) Chez Brunet-Denon. Paris, 1829.

Cet objet provient du cabinet de M. de Monville. Bien qu'il ne porte pas le monogramme de Pierre Raymond, nous croyons devoir le lui attribuer, ainsi que les sept pièces dont la description va suivre.

716 — Coupe à pied élevé, avec couvercle. = Sur le dessus du couvercle, Benjamin, accusé d'avoir volé la coupe que Joseph avait fait mettre dans son sac ; au revers, quatre cartouches contenant chacun un sujet. Le fond de la coupe est occupé par un médaillon où sont représentés les songes de Pharaon ; sur le disque, autour de ce médaillon, l'explication des songes par Joseph et son triomphe ; au revers, un grand cartouche décoré de mascarons et de guirlandes de fruits ; sur la tige, tritons et néréides ; sur le pied, Moïse frappant le rocher.

Grisaille rehaussée d'or. — H. 23 cent., D. 17.

717 — Aiguière. = Sur la partie supérieure de la panse, un satyre présente des fruits à un fleuve ; au-dessous, Moïse élevant le serpent d'airain. Ce pied est bordé d'une ceinture d'oves.

Grisaille rehaussée d'or. — H. 24 cent.

718 — Coupe à pied élevé. = A l'intérieur, un repas ; le revers est bordé d'une guirlande de feuillage.

Grisaille teintée dans les chairs.

Le pied et la tige sont décorés d'entrelacs renfermant dans leurs contours des fleurs émaillées en couleur ; ils semblent d'un autre travail que la coupe, et nous ne pensons pas qu'ils lui aient appartenu dans l'origine. — H. 14 cent., D. 18.

719 — Salière sur pied élevé de forme conique. = Dans l'intérieur de la coupe, une tête de guerrier romain qui est encadrée dans une guirlande formée de mascarons et de bouquets de fruits ; sur le pied, Lot et ses filles.

Grisaille teintée dans les carnations. — H. 11 cent., D. 9.

720 — Grand coffret en bois noir de forme oblongue, orné de dix plaques d'émail. = Sur le couvercle, qui est en forme de toit à quatre rampants, quatre sujets : un berger et une bergère gardant un troupeau ; Sem et Japheth couvrant

d'un manteau leur père Noé, enivré et endormi ; une tête de femme avec cette inscription : ÉLÈNE ; une tête d'homme avec l'inscription ERCULES. Sur le devant du coffre deux sujets : un cavalier, vêtu à la mode du temps de François Ier, conduit une dame par la main ; un jeune seigneur tient une dame par la taille. Sur la face opposée, deux sujets : Daniel dans la fosse aux lions ; deux hommes, en costume de paysans, portent suspendue à un bâton une énorme grappe de raisin provenant de la terre promise. Tous ces sujets sont accompagnés d'inscriptions en vieux français. Au côté droit du coffret, Junon, sur un char attelé de deux paons, vient trouver Éole pour lui demander de déchaîner les vents contre la flotte des Troyens. Cette inscription : *Æolus immittit ventos Junone precante,* explique le sujet. Au côté gauche, Vénus, sur un char traîné par quatre colombes que conduit un amour, ordonne à Cupidon de se présenter à Didon sous la figure d'Ascagne. Une bandelette déployée sur le fond porte cette inscription : *Cui Venus Ascanii sub imagine mittit amorem.*

Grisaille rehaussée d'or. — H. 22 cent., Long. 27, L. 20.

721 — Plat de forme ronde. = Le mois de juin. Une femme assise est occupée à tondre des moutons que deux hommes lui apportent ; le rebord est couvert de rinceaux élégants. Au revers, le dieu Mars debout, sous un portique décoré d'arabesques.

Peinture en camaïeu bleu rehaussée d'or. — D. 26 cent.

Le sujet principal a été copié sur un dessin d'Étienne de Laulne, dont la gravure existe dans un album de la collection, n° 634. Quatre assiettes qui paraissent provenir du même service, signées P. R., existent au musée du Louvre.

722 — Cuiller. = A l'intérieur du cuilleron, Énée portant son père Anchise ; le manche est orné de feuillages et se termine en pied de biche.

Camaïeu rehaussé d'or.

JEHAN PÉNICAUD.

Il florissait en 1544 à Limoges.

723 — Portrait de LUTHER. Sur le fond on lit cette inscrip-

tion : *Anno ætatis* 48, et dans le haut du tableau, le monogramme de l'artiste J. P.

Peinture en émaux de couleur sur fond vert ; revers incolore. — H. 17 cent., L. 14.

L'émail est placé dans un cadre d'ébène décoré d'ornements en bronze doré et d'une bordure en ivoire découpée en rinceaux où se jouent divers petits animaux.

724 — Cadre d'émaux. = Neptune, représenté debout dans une conque traînée par quatre chevaux marins, ordonne aux vents déchaînés contre la flotte d'Énée de rentrer dans leur grotte. Ce sujet, peint sur une plaque de cuivre de forme ronde, est entouré d'une large bordure qui en épouse intérieurement la forme. Cette bordure est divisée par un léger filet d'or en quatre compartiments où sont représentés divers traits de l'histoire d'Énée, tirés de l'*Énéide*. A droite, dans la partie supérieure, Junon ordonne à l'Amour de se présenter à Didon sous les traits d'Ascagne ; dans la partie inférieure, Didon reçoit Énée dans son palais. A gauche, dans la partie supérieure, Junon demande à Éole de déchaîner les vents contre la flotte des Troyens ; dans la partie inférieure, Énée et Achate rencontrent Vénus en chasseresse, qui leur fait voir les cygnes blancs.

Grisaille rehaussée d'or ; les carnations sont teintées dans le médaillon du milieu. — H. 19 cent., L. tot. 28.

Ce bel émail a été exécuté sur l'un des plus beaux dessins de Raphaël, gravé par Marc-Antoine. Bien qu'il ne porte pas le monogramme de Pénicaud, nous croyons devoir le lui attribuer.

725 — Portrait d'Érasme, avec cette inscription sur une bandelette déployée au-dessus de sa tête : IN MINIMIS MAXIMUM.

Peinture en émaux colorés; revers incolore. — H. 21 cent., L. 15.

La plaque de cuivre, au revers, est frappée d'un timbre portant un P couronné qui se termine dans la partie inférieure comme un L.

726 — Cadre d'émaux en onze compartiments. = Au centre, l'ascension du Christ. Après avoir parlé à ses disciples réunis

en Galilée, Jésus s'élève au ciel. Deux anges vêtus de blanc sont au milieu des apôtres. Grande composition d'après un maître de l'école italienne. — H. 28 cent., L. 24.

Ce tableau principal est bordé de tous côtés par des émaux. Dans les parties latérales, trois émaux sont placés au-dessus les uns des autres; celui du milieu, de forme ronde, a 10 centimètres de diamètre; les deux autres, de forme rectangulaire, sont échancrés d'un côté pour épouser la forme du médaillon du milieu. Ces émaux représentent diverses scènes de la vie du Christ: à droite, la résurrection, l'annonciation, Jésus déposé dans le tombeau; à gauche, le baptême de Jésus, la descente dans l'enfer, la cène.

Un grand émail, ayant la forme d'une demi-circonférence, s'élève au-dessus tant du tableau principal que des émaux de la bordure; l'artiste y a représenté Jésus assis dans le ciel, dans tout l'éclat de sa gloire. Il tient de la main gauche le livre des Évangiles, sur lequel se lisent les dernières paroles qu'il adressa à ses disciples au moment de son ascension: *Data est mihi omnis potestas in cælo et in terra.* L'ange Gabriel, saint Michel archange et une foule de chérubins se pressent autour de son trône.

La partie inférieure du cadre est divisée en trois compartiments: à droite et à gauche, au-dessous et en continuation des bordures latérales, sont deux émaux de forme rectangulaire, échancrés du côté de la plaque centrale pour épouser sa forme arrondie; sur celui de gauche, la présentation de Jésus au temple; sur celui de droite, la naissance du Christ.

Les peintures que nous venons de décrire sont de la même main, et toutes les plaques de cuivre sont marquées au revers d'un P couronné qui se termine comme un L dans la partie inférieure.

L'émail du milieu, au-dessous du tableau principal, représente l'*Ecce homo;* il est d'une autre main et dans le style de J. Courtois. Cet émail a été ajouté pour remplir le dernier compartiment, qui était occupé par un ornement en bois doré de mauvais goût.

Tous les émaux sont séparés dans ce grand cadre par des filets de bois doré. — H. tot. 21 cent., L. 19.

Cette belle pièce a été publiée par M. Du Sommerard, *Album*, 7e série, pl. XIX.

727 — Jésus et les apôtres. = Émail divisé par des filets d'or, en treize compartiments. Dans celui du milieu, Jésus bénissant de la main droite et portant dans la gauche le globe crucigère. Dans chacun des autres, la figure en pied de l'un des apôtres avec ses attributs caractéristiques.

Peinture en émaux de couleur rehaussés d'or. Le revers est frappé du poinçon de Pénicaud portant un P couronné uni à un L. — H. 14 cent., L. 110.[1]

JEHAN COURT, dit VIGIER.

Ses ouvrages sont datés de 1556.

728 — Couvercle de coupe. = Il est décoré de quatre têtes séparées par des bouquets de fruits. On lit cette inscription au-dessous de l'une des têtes : A LYMOGES PAR JEHAN COURT DIT VIGIER, 1556. Dans l'intérieur du couvercle, au centre, Neptune ordonnant aux vents de s'apaiser, composition d'après Raphaël ; et autour de ce sujet, combats de centaures marins se disputant des néréides.

Grisailles à carnations teintées, sur fond noir, à reflets pourpre. — D. 18 cent.

729 — Couvercle de coupe. = Sur le dessus, combats de centaures marins. C'est la reproduction, avec de légères variantes, des sujets de l'intérieur du couvercle décrit sous le n° 728.

A l'intérieur, des entrelacs forment quatre médaillons, au centre desquels une tête d'animal ; entre chacun de ces médaillons, un animal à tête humaine.

Grisaille sur fond noir, parsemé de points ou de légers feuillages d'or. Les carnations sont teintées. — D. 19 cent.

730 — Grande assiette. = « Entourée de tritons et des « filles de Nérée, Vénus, portée par des dauphins, se pro-« menait sur l'Océan, lorsqu'un oiseau vint lui dire à l'oreille « d'abandonner au plus vite les plaines humides de la mer

« pour aller retrouver son fils accablé de douleur. » (*Histoire de Psyché.*)

Ce sujet est copié sur l'un des dessins que Raphaël avait composés pour être exécutés au palais de la Farnesine à Rome, et qui ont été gravés par Marc-Antoine.

Sur le rebord, des arabesques, au milieu desquelles se voit un écu d'azur au phénix d'or, à trois croissants de même en chef. Au revers, cartouche renfermant quatre têtes d'anges ailées ; arabesques sur le rebord.

Grisaille rehaussée d'or ; chairs teintées. — D. 25 cent.

Bien que ce bel émail ne soit pas signé, nous pensons qu'il est de Jehan Court : la fermeté du dessin et sa belle exécution semblent indiquer cet émailleur.

Pierre Courteys[1],

Nommé aussi Corteys, Cortoys, Cortoyos et communément Courtois, peintre émailleur à Limoges. On a des pièces signées de lui, datées de 1550 à 1568.

Spitzer

731—Un concert dans la campagne. =Sur le premier plan, deux femmes assises et deux enfants font de la musique ; une autre femme place des fleurs dans un vase. Cette partie de la composition de l'émailleur a été copiée avec quelques variantes sur un dessin d'Etienne de Laulne dont on peut voir la gravure dans un album de la collection, n° 634. Sur un plan plus éloigné, à droite, un château, au devant duquel trois hommes élèvent au haut d'un arbre un écusson aux armes de France. Le signe des Gémeaux brille dans le ciel sur un fond d'or. Le monogramme P. C. est peint sur les murs du château.

Peinture en émaux de couleur, avec emploi de paillon et rehauts d'or, sur plaque de cuivre ovale. Revers incolore marbré de rouge. — H. 35 cent., L. 27.

732 — La natation. = Au premier plan, trois hommes se

(1) Nous rectifions ce qu'il y a d'inexact dans ce que nous avons dit, p. 187, sur les grands émaux de cet artiste, faits pour le château de Madrid : ils ont 1 mètre 65 cent. de haut sur 1 mètre de large. Ceux du musée de Cluny représentent six des dieux de l'Olympe et la Justice, la Prudence et la Charité.

déshabillent sur les bords d'une rivière, où l'on aperçoit déjà cinq nageurs. A droite, un homme nu s'élance à l'eau. Dans le fond, à gauche, des moissonneurs, et au delà, une ville; à droite, un village. Le monogramme de l'artiste se lit au bas du tableau.

Cette peinture fait pendant à la précédente.

733 — Le berger. = Sur le premier plan, un berger paraît regarder à gauche une scène qui lui cause une grande émotion. Une femme, assise auprès de lui, cache sa tête dans ses mains. Ils sont placés dans une campagne au fond de laquelle on aperçoit une ville.

Peinture en émaux de couleur, rehaussée d'or, avec emploi de paillon, sur plaque de cuivre en forme de demi-lune. Cette pièce a pu former le volet droit d'un triptyque. Revers incolore, marbré de rouge. — H. 33 cent., L. 16.

734 — Trois plaques oblongues, provenant d'un coffret. = La création; le péché d'Adam et d'Ève; l'expulsion du paradis. Elles sont réunies dans le même cadre.

Peintures exécutées en partie en couleurs vitrifiables, sur fond d'émail blanc, suivant le procédé dont il a été parlé dans l'Introduction, page 183. — H. de chaque plaque 75 mill., L. 18 cent.

735 — Oreste. = Il est casqué et porte un bouclier. Figure à mi-corps.

Peinture en émaux de couleur sur fond blanc. Contre-émail incolore, légèrement marbré de brun-rouge. — H. 30 cent., L. 24.

736 — Jason. = Sa tête est couverte d'un casque. Figure à mi-corps.

Cet émail fait pendant à celui dont la description précède. — Même dimension.

Jehan Courteys,

Nommé aussi Courteis, Corteys, vulgairement Courtois; il florissait à Limoges dans la seconde moitié du xvie siècle.

737 — Assiette. = Sur le fond, la chasteté de Joseph. Le pourtour est orné de mascarons joints ensemble par des enroulements de la plus grande finesse. Au revers, quatre masques satyriques au milieu d'entrelacs soutenus par des figures

en hermès. Le monogramme J. C. se lit au-dessous de l'une des figures. La bordure est formée par une couronne de laurier.

Le sujet principal est peint en émaux de couleur ; le revers en grisaille, sur un fond pourpre foncé, couvert d'un léger feuillage d'or ; les carnations sont teintées. — D. 20 cent.

738 — Plateau à pied. = Sur le fond, Moïse frappant le rocher.

Peinture en émaux de couleur, avec emploi de paillon.

Au revers, riche décoration formée par des figures en gaîne et des masques mêlés à de capricieux entrelacs. On y lit le monogramme de l'artiste.

Grisaille sur fond noir; carnations teintées. — H. 10 cent., D. 23.

739 — Flambeau. = Le pied, très large, est orné circulairement de douze médaillons bosselés, de forme ovale, sur lesquels sont peints, en émaux de couleur, les principaux dieux de la fable et Hercule. Le surplus du champ est décoré de légers feuillages d'or, sur fond noir. Des entrelacs en émail blanc, qui se déroulent sur la tige, forment, par leurs replis, des médaillons remplis de fleurons variés en émaux de couleur. Le dessous du pied est en émail pourpre foncé, semé de fleurs de lis d'or. On y lit le monogramme J. C. — H. 29 cent.

740 — Coffret en ébène, de forme oblongue, décoré à l'extérieur de cinq plaques d'émail. = Sur le couvercle, combat de centaures marins se disputant des Océanides. Sur la face de devant, Neptune et Amphitrite, portés par des dauphins, voguent sur l'Océan, entourés de nymphes marines et de tritons; l'Amour vole devant eux. Sur la face opposée, Minerve maritime et Neptune sur des chevaux marins, accompagnés de tritons, dont l'un porte deux oliviers. Sur la face latérale de droite, Neptune ordonne aux vents de s'apaiser. Sur la face latérale de gauche, Vénus maritime portée par des dauphins. Sur l'une des plaques, le monogramme J. C.

Plaque du couvercle. — H. 10 cent., L. 18.

Plaques des grandes faces. — H. 7 cent., L. 18.

Plaques des faces latérales. — H. 7 cent., L. 10.

L'intérieur de ce coffret, qui sert d'écritoire, est divisé en quatre compartiments, recouverts de plaques d'émail, où sont

peints des masques satyriques et des bouquets de fruits.

Grisaille rehaussée d'or, avec carnations teintées.

741 — Revers de miroir de forme ovale. = Minerve visitant les neuf muses sur l'Hélicon. On lit sur le fond le monogramme de l'émailleur.

Peinture en émaux de couleur avec emploi de paillon et rehauts d'or. — H. 10 cent. 5 mill., L. 8 cent.

742 — Buire à large ouverture. = Sur la panse sont peints plusieurs épisodes de l'histoire de Jason : sur le devant, le héros conduit la charrue attelée des deux taureaux vulcaniens; sur un plan plus éloigné, on le voit semer les dents du serpent, d'où naissent des soldats tout armés ; à droite, il terrasse le dragon gardien de la toison d'or. Au-dessous du bec du vase, un écu d'azur aux trois étoiles d'or, deux en chef, une en pointe.

Peinture en émaux de couleur, rehaussée d'or, avec emploi de paillons. Les sujets ont été peints sur les dessins du Rosso (maître Roux) [1].

L'intérieur du vase est en émail blanc, décoré de feuillages d'or ; on y lit le monogramme I. C. — H. 20 cent.

743 — Aiguière et son bassin. = Sur la panse de l'aiguière, Jason reçoit de Médée les philtres à la faveur desquels il doit triompher des monstres qui gardent la toison d'or. Plus loin, suivi d'Hercule et des autres Argonautes, le héros est reçu par le vieux Phinée. Dans une troisième partie du tableau, il enlève la toison d'or de l'autel de Mars. Ces compositions sont exécutées sur les dessins du Rosso. Sur le haut du vase six jeunes garçons dansent au son d'une viole et d'un tambourin. A l'intérieur se trouve le monogramme I. C.

Le bassin est de forme ovale ; l'intérieur est rempli par une grande composition, également exécutée sur les dessins du Rosso, qui représente Jason soumettant les taureaux vulcaniens, gardiens de la toison d'or, en présence du roi Aëtès, de Médée, d'Hercule et des Argonautes, ses compagnons. Le rebord est couvert d'arabesques.

(1) Les dessins du Rosso, que nous signalons ici et plus loin, ont été gravés, et existent dans son œuvre à la Bibliothèque royale.

L'aiguière et le bassin sont peints en émaux de couleur avec emploi de paillon. Le revers du bassin est décoré d'un grand cartouche avec mascarons et figures en grisaille.

Ces deux belles pièces ont été publiées par M. Du Sommerard (*Album*, 7e série, pl. xxx), qui croit devoir les attribuer à Suzanne Courtois. Elles ont en effet beaucoup d'analogie avec les productions de cette artiste ; mais comme l'aiguière porte le monogramme de Jehan Courtois, qui d'ailleurs a peint plusieurs pièces dans ce genre, tel que le revers de miroir décrit plus haut, nous avons cru devoir les donner à cet émailleur. On peut supposer cependant que le bassin a été peint par Suzanne dans l'atelier de Jehan, dont elle paraît avoir été l'élève. — H. de l'aiguière 24 cent., Long. du bassin 53, L. 40.

744 — Plateau à pied. = A l'intérieur, Médée s'embarquant avec Jason sur le vaisseau des Argonautes après, l'enlèvement de la toison d'or.

Peinture en émaux de couleur, d'après un dessin du Rosso.

Au revers, riche décoration formée de figures en hermès, soutenant des entrelacs et des écussons.

Grisaille teintée dans les chairs sur fond noir, parsemé de feuillages d'or. Le monogramme de l'artiste, en partie effacé, y est inscrit. — H. 12 cent., D. 25.

745 — Petit plateau. = A l'intérieur, Mucius Scévola, en présence de Porsenna, tient au-dessus d'un brasier ardent sa main armée du glaive dont il vient de frapper le ministre du roi. Au revers, masques décorés, entremêlés à des entrelacs sur un fond noir à feuillages d'or.

Peinture en émaux de couleur. — H. 7 cent., D. 19.

746 — Médée. = La fille d'Aëtès prépare le breuvage à l'aide duquel elle va rajeunir le sang du vieil Éson, qui est étendu au pied de la statue de la Jeunesse.

Peinture en émaux de couleur, exécutée d'après les dessins du Rosso, sur une plaque de cuivre de forme ovale ; revers incolore marbré de rouge. — H. 24 cent., L. 32.

747 — Bassin de forme ovale. = A l'intérieur l'artiste a présenté des scènes différentes sur les divers plans du tableau

Sur le premier plan, Jupiter, métamorphosé en taureau, reçoit sur son dos la belle Europe; sur un plan plus éloigné l'enlèvement de cette princesse, et sur la gauche Neptune qui apaise les vents déchaînés contre la flotte des Troyens. Le pourtour du bassin est couvert d'antiques, de masques et d'arabesques. Un grand cartouche, enrichi de figures et de mascarons, décore le revers.

Grisaille à carnations teintées. — Long. 52 cent., L. 39.

Bien que cet émail ne soit pas signé de Jean Courtois, on y reconnaît sa touche, le ton saumoné qu'il donne le plus souvent aux carnations et les sujets qu'il affectionne; ainsi l'on retrouve sur le premier plan, à l'intérieur du bassin, le chien qu'il a placé dans l'assiette n° 737.

M. D. Pape,

Émailleur limousin, dont le monogramme est tantôt M. D. P. P. avec un i dans le D, tantôt seulement M. D. avec l'i dans le D.

748 — Deux médaillons circulaires faisant pendant l'un à l'autre. = Alexandre le Grand et Charlemagne. Tels sont les noms donnés par l'émailleur à deux guerriers qu'il a représentés couverts de cataphractes antiques et dont les chevaux sont au galop. Le monogramme M. D. avec l'i dans le D est au bas de chacun des tableaux.

Grisaille rehaussée d'or, légèrement teintée dans les chairs. — D. 18 cent.

Ces médaillons sont placés dans des cadres en cuir qui sont du temps des émaux.

749 — Triptyque de forme monumentale. = Ce triptyque, exécuté en ébène et enrichi de légers ornements en bronze doré, présente une arcade plein cintre dans la partie centrale et une demi-arcade dans chacun des volets. Il sert de cadre à six plaques d'émail, dont trois, de forme rectangulaire, occupent les parties droites au-dessous des cintres, et trois, les parties cintrées.

Dans la partie centrale, une prédication de saint Jean-Baptiste, et au-dessus, dans le plein cintre, le Père éternel. Dans le volet droit, le baptême de N.-S., et dans la partie

supérieure demi-circulaire, un ange sonnant de la trompette Dans le volet gauche, la décollation du Précurseur, et au-dessus, dans le demi-cintre, un ange sonnant de la trompette.

Peintures en émaux de couleur.

— Plaque de la partie centrale H. 14 cent., L. 11; plaques des volets H. 14 cent., L. 55 mill.; plaque du plein cintre H. 4 cent., L. à la base 11; plaques supérieures des volets H. 4 cent, L. 55 mill.

On connaît plusieurs triptyques de Pape, renfermant les mêmes compositions; il en existe un dans le palais Manfrin à Venise, exécuté en grisaille, signé M. D. P. P. avec un I dans le D. M. Didier-Petit en possédait un semblable, qui, comme le nôtre, ne portait pas de signature[1].

Au-dessus d'un fronton brisé qui surmonte le monument s'élève une statuette de saint Georges, en argent doré.

Cet objet a été publié par M. Du Sommerard. (*Album*, 7e série, planche XXI.)

MAITRE de l'école de Limoges, qui signait I. D. C.

On suppose qu'il était de la famille Courteys; ses ouvrages annoncent qu'il travaillait vers 1560.

750—La mort d'Adonis. = Vénus arrive, mais trop tard, pour sauver celui qu'elle aime de la fureur du sanglier de Calydon.

Peinture en émaux de couleur sur plaque ovale. Revers incolore. Le monogramme se voit au haut du tableau. — H. 12 cent., L. 10.

751 — Vénus et l'Amour. = Composition d'élégantes arabesques, au centre desquelles Vénus et l'Amour se tiennent debout.

Peinture en émaux de couleur, avec emploi de paillon, exécutée sur un dessin d'Étienne De Laulne, dont la gravure existe dans un album de la collection n° 634. — H. 12 cent., L. 10.

MARTIAL COURTEYS ou COURTOIS,

Orfévre et émailleur; il florissait à Limoges en 1579.

752 — Plat de forme ronde. = A l'intérieur, Moïse frappant le rocher. Le rebord est couvert de rinceaux élégants où se jouent des oiseaux. Le monogramme M. C. est au bas

(1) *Catalogue de la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit.* Paris, Dentu, 1843, p. 5.

du tableau. Au revers, sur un fond d'émail bleu céleste, Jupiter debout et diadémé, ayant son aigle à ses pieds. Le maître des dieux est placé au milieu d'une riche décoration architecturale entourée d'arabesques. On y remarque deux moines à oreilles d'ânes, lisant leur bréviaire.

Peinture en émaux de couleur. — D. 45 cent.

SUZANNE COURT ou COURTEYS,

Peintre en émail, à Limoges, où elle vivait à la fin du XVIe siècle.

753 — Miroir ovale. = Le revers est orné d'un émail, où est représenté Orphée attirant autour de lui les animaux sauvages par les accords de sa lyre. Le monogramme S. C. se lit dans le haut du tableau.

Peinture en émaux de couleur. — 10 cent., L. 7.

754 — Deux salières de forme hexagone à pied évasé. = Dans la coupe de la première, Orphée, ayant autour de lui plusieurs animaux. Sur les pans du pied, six figures de femmes symbolisant la Charité, la Foi, l'Espérance, la Justice, la Prudence et la Force. Dans la coupe de la seconde, Eurydice blessée à mort par la morsure d'un serpent. Sur les pans du pied, Junon, Mercure, Diane, Apollon, Minerve et Mars.

Peintures exécutées en émaux de couleur, avec emploi de paillon. — H. 10 cent., D. des coupes 11.

755 — Deux émaux octogones montés en argent, faisant pendants l'un à l'autre. = Sur l'un, Diane et Endymion ; sur l'autre, Orphée.

Peintures exécutées en émaux de couleur, avec emploi de paillon. — H. 5 cent., L. 4.

756 — Deux médaillons de forme ovale, sur plaques de cuivre concaves, faisant pendants l'un à l'autre. = Sur l'un, le dieu Mars ; sur l'autre, Minerve ; figures en pied.

Peintures en émaux de couleur, avec emploi de paillon et rehauts d'or. — H. 24 cent., L. 19.

Encadrement en bronze ciselé et doré.

KIP,

Peintre émailleur de la fin du XVIe siècle.

757 — L'Innocence condamnée. = L'Innocence est traînée par l'Envie et la Calomnie devant le tribunal de l'Ignorance ; elle implore la Vérité, qui la suit ; la Pénitence se tient près d'elle. Cette scène, où figurent dix personnages, se passe, la nuit, sur la place Saint-Jean-et-Paul à Venise. On aperçoit dans le fond l'église placée sous l'invocation de ces saints, et, sur la place qui est au-devant, la statue équestre de Bartolommeo Colleoni, général de la république. Des inscriptions en italien indiquent les noms des figures allégoriques.

Grisaille rehaussée d'or. — H. 9 cent., L. 11.

La collection de M. Didier-Petit possédait (cat. nº 54) un émail signé KIP, provenant évidemment de l'émailleur qui a peint celui que nous venons de décrire. Le nôtre est sans signature, mais au revers il existe sur la plaque de cuivre un poinçon portant un lion passant et au-dessus les lettres I.K. Cette circonstance doit porter à croire que l'émailleur KIP, après avoir signé ses émaux, les aurait fait poinçonner des initiales de son prénom et de son nom, à l'imitation d'autres émailleurs et notamment de Pénicaud.

Maitres inconnus du xvie siècle, de l'école de Limoges.

758 — L'annonciation.

Peinture en émaux de couleur sur plaque ronde. — D. 6 cent.

Cadre en bronze doré, orné de têtes d'anges.

759 — La naissance de Jésus.

Peinture en émaux colorés sur plaque ovale. — H. 11 cent., L. 8.

Elle est entourée d'une bordure en émail d'une autre époque.

760 — Sibylles. = La Libyenne, la Cuméenne, l'Érythréenne, la Samienne.

Quatre peintures en émaux de couleur renfermées dans deux cadres. Contre-émail brun. — H. 65 mill., L. 35.

761 — Gobelet à anse monté en argent. = Sur la panse, combat d'hommes nus, d'après une gravure de Bartholomäus Beham, célèbre graveur allemand qui florissait au milieu du xvie siècle.

Peinture en camaïeu. — H. 7 cent. dans la partie émaillée, D 24

762 — Coffret à bijoux de forme oblongue, à couvercle

prismatique. = Il est monté en bronze doré, et orné de dix plaques d'émail représentant les travaux d'Hercule.

Peintures en camaïeu vert. — H. 12 cent., L. 17.

763 — Coffret à bijoux de même forme. = Il est monté en argent et orné de treize plaques d'émail. Sur le sommet du couvercle, trois têtes renfermées dans des couronnes de feuillage; sur les autres plaques, les travaux d'Hercule.

Peintures en émaux de couleur. — H. 11 cent., L. 15.

764 — Salière à six pans réguliers, ayant une coupe dessus et dessous. = Dans la coupe supérieure, une tête d'homme casquée; dans l'autre, une tête de femme dont les cheveux sont renfermés dans une espèce de sac appelé *coule* qui était de mode à la fin du règne de Henri II. Sur les pans, les travaux d'Hercule.

Peinture en émaux de couleur sur fond noir. — H. 7 cent.

765 — Assiette. = Le mois de février. Une femme et un homme se chauffent devant un grand feu allumé dans une cheminée; un autre homme apporte un fagot. Sur le rebord, enroulement de chimères se détachant sur un fond bleu rehaussé de légers feuillages d'or.

Peinture en émaux de couleur, exécutée sur une estampe d'Étienne De Laulne, qui existe dans un album de la collection, nº 634.

Au revers, quatre figures en hermès soutiennent des entrelacs qui forment quatre médaillons remplis par des figures de satyres. Grisaille avec chairs teintées sur fond noir à rinceaux d'or. — D. 20 cent.

766 — Huit plaques appliquées sur les faces de deux socles. = Sujets allégoriques.

Peintures en émaux de couleur. — H 75 mill., L. 60.

767 — Deux assiettes provenant du même service. = A l'intérieur, dans l'une, Esther implore la clémence d'Assuérus en faveur des Juifs; dans l'autre, Absalon tue son frère Amnon dans un festin. Les rebords sont ornés de six serpents ailés séparés par des fleurons.

Peintures en émaux de couleur avec emploi de paillon.

Au revers, sur la première, une tête d'homme d'après l'antique; sur la seconde, une tête de femme.

Grisailles dont les chairs sont teintées. — D. 19 cent.

768 — Deux médaillons de forme ronde. = Têtes d'après l'antique : Antonius et Colleas. Elles sont renfermées dans une bordure d'émail décorée de mascarons et d'autres ornements.

Grisailles rehaussées d'or. — D. 40 cent.

769 — Apollon et Daphné. = La nymphe est changée en laurier au moment où le dieu va l'atteindre.

Peinture en émaux de couleur. — H. 12 cent., L. 10.

770 — Un chasseur puise de l'eau à une fontaine. = Ce sujet est placé dans un petit cartouche entouré d'arabesques.

Peinture en émaux de couleur sur plaque ovale. — H. 15 cent., L. 11.

Cadre en bronze doré et ciselé du XVIIe siècle.

771 — Arabesques sur plaque ovale.

Peinture en émaux de couleur. — H. 13 cent., L. 11.

772 — La France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne. = Quatre plaques dans un même cadre. Les trois grandes puissances de l'Europe au XVIe siècle, et l'Italie qui porte cinq couronnes, sont représentées sous la figure de femmes entourées de divers attributs caractéristiques. Auprès de chacune, un homme debout dans le costume du pays auquel il appartient.

Grisailles rehaussées d'or sur fond noir. — H. 16 cent., L. 22.

773 — Saint Jean-Baptiste. = Le Précurseur porte un livre et un agneau. Deux médaillons tracés sur le fond, au-dessus de la tête du saint, renferment, l'un, le baptême du Christ, l'autre la prédication de saint Jean dans le désert. Au bas du tableau, un écu d'azur à la devise d'or, accompagnée de trois quinte-feuilles d'argent, deux en chef, un en pointe.

Peinture en émaux de couleur rehaussée d'or; revers marbré de vert. — H. 17 cent., L. 13.

JEHAN LEONARD LIMOUSIN,

Directeur de la manufacture royale de Limoges. Il florissait au commencement du XVIIe siècle et vivait encore en 1625.

774 — Coffret de forme oblongue. = Il est formé de dix plaques d'émail réunies par des moulures en argent doré. Le

couvercle est divisé en trois parties, une plate-forme sur le sommet et deux rampants, présentant chacune un sujet : la chasse au cerf, le triomphe de Bacchus, Cérès traînée dans un char par deux lions; sur chacune des plaques qui forment les côtés du couvercle, une femme nue entourée d'animaux sauvages.

Sur le devant du coffret, une danse de sept personnages vêtus de riches costumes de fantaisie. Sur l'une des faces latérales, un homme et deux femmes; sur l'autre, deux hommes et une femme exécutent une sarabande : ces personnages portent le costume de la fin du règne de Henri IV. Le fond de ces trois faces est parsemé d'étoiles d'or, de papillons et d'oiseaux de diverses couleurs.

La face postérieure du coffret est en émail bleu céleste, décoré d'un tournesol au milieu, de papillons dans les angles, et sur tout le surplus du champ, d'un semis de chiffres composés de deux A entrecroisés, dont un renversé, flanqués de quatre S barrés. Ce chiffre est celui adopté par Anne d'Autriche (*Anna Austriaca*), femme de Louis XIII. L'S barré est la première lettre de la devise de la maison de Navarre, SPES, et aussi de la devise de la maison de Bourbon, SUM QUI SUM. Ce semis d'A croisés l'un sur l'autre se voit très fréquemment sur la couverture des livres et sur d'autres objets qui sont connus pour avoir appartenu à la reine Anne d'Autriche. Cette circonstance et la richesse de ce coffret, qui est un des plus beaux ouvrages de Jehan Limousin, ne permettent pas de douter qu'il n'ait été fait pour elle. Au bas de la plaque de devant se trouve le monogramme I. L. de Jehan Leonard.

Peintures en émaux colorés. — H. 22 cent., Long. 31, L. 16.

775 — Pallas résiste à son père. = Le monogramme I. L. est au bas du tableau.

Peinture en émaux de couleur, sur plaque octogone. Revers incolore. — H. 5 cent., L. 35 mill.

776 — Le même sujet, renfermé dans un médaillon ovale, tracé sur une plaque de forme octogone. = La bordure qui entoure le médaillon est chargée d'oiseaux de couleurs chatoyantes et de fleurons. Revers incolore. — H. 8 cent., L. 65 mill.

777 — L'enlèvement d'Europe.

Émail faisant pendant au précédent, et traité de la même manière. — H. 8 cent., L. 65 mill.

778 — Portrait de HENRI II DE BOURBON, prince de Condé, né en 1588, mort en 1646, père du grand Condé.

Peinture en émaux de couleur avec emploi de paillon dans les vêtements. Le portrait est renfermé dans un médaillon de forme ovale inscrit dans un octogone. Le champ de la bordure est couvert de fleurons de couleurs variées, rehaussés d'or. Revers incolore. — H. 8 cent., L. 6.

L'émail est renfermé dans un cadre en bronze doré, décoré d'ornements émaillés en blanc et de coraux.

779 — Portrait de CHARLOTTE-MARGUERITE DE MONTMORENCY, épouse de Henri II de Bourbon, prince de Condé, née en 1594, morte en 1650, mère du grand Condé.

Émail faisant pendant au précédent.

780 — Salière de forme hexagone. = Au fond de la coupe un portrait de femme. Le rebord est décoré d'oiseaux aux couleurs chatoyantes et de fleurons sur paillon, avec rehauts d'or. Sur les pans, les figures de six des dieux de la fable. Le monogramme L. L. est placé au-dessous de Diane chasseresse.

Peinture en émaux de couleur. — H. 8 cent., D. 10.

HENRI PONCET,

Émailleur de Limoges, vivait à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle.

781 — Les douze Césars à cheval. = Ils sont peints sur douze plaques de cuivre renfermées dans le même cadre.

Grisailles rehaussées d'or sur fond noir. Le monogramme de l'émailleur, HP, est placé au bas des figures de César et d'Auguste. — H. de chaque plaque 18 cent., L. 14.

MAÎTRE DE L'ÉCOLE DE LIMOGES, de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle, qui signait du monogramme E. (Etienne Mersier?)

782—Deux médaillons de forme ovale faisant pendants l'un à l'autre. = Sur l'un Josaphat, sur l'autre Asa, rois de Juda. Ils sont représentés à cheval et revêtus de riches costumes.

Le monogramme E se trouve sur le médaillon qui représente Asa.

Peintures en émaux de couleur sur fond noir.—H. 20 cent., L. 16.

JACQUES NOALHER (attribué à),

Nommé aussi Noualher et Nouallier, émailleur à Limoges, où il florissait dans la première moitié du règne de Louis XIV.

783 —Tasse à deux anses de forme ronde.=Au fond, un buste de femme revêtue d'un riche costume.

Le relief de cette figure est sans doute motivé par le repoussé du métal, mais tous les détails de la tête et les ornements, qui font saillie sur le relief, sont formés par une pâte d'émail coloré, modelée sur le cuivre. Le pourtour intérieur est enrichi d'oiseaux au milieu de feuillages, exécutés aussi en relief d'émail. Au revers, un paysage colorié. — D. 14 cent.

PIERRE NOUALHER ou NOUALLIER, de Limoges.

Il vivait à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe. On a des ouvrages de lui datés de 1686 à 1717.

784—Sainte Madeleine en prières.=Le monogramme P. N. est au bas du tableau, et au revers on lit : NOUALHER ESMAILLIEUR A LIMOGES.

Peinture en émaux de couleur rehaussée d'or ; contre-émail bleu. — H. 12 cent., L. 14.

NOËL LAUDIN L'AÎNÉ

Florissait à Limoges dans les dernières années du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe.

785 — L'assomption de la Vierge. = Sur le revers émaillé on lit : N. LAUDIN.

Peinture en émaux de couleur rehaussée d'or.—H. 15 c., L. 14.

786 —Quatre soucoupes faisant partie du même service.= Elles renferment chacune un sujet encadré dans une guirlande de fleurs : la mort d'Adonis ; Calisto et Jupiter sous la forme de Diane ; Neptune punit Laomédon ; Vénus et Adonis. Sur le revers de la soucoupe qui reproduit le sujet de Neptune et Laomédon, on lit : N. LAUDIN LAISNÉ, A LIMOGES.

Peintures en émaux de couleur ; revers bleu-noir. — D. 13 cent.

787 — Deux soucoupes faisant partie du même service. =

Elles présentent chacune un sujet renfermé dans une bordure d'ornements : Orphée ; l'Aurore et Céphale.

Peintures en émaux de couleur ; revers bleu-noir. — D. 14 c.

788 — Tasse de forme ronde. = Au fond, l'adoration des mages. Sur les parois intérieures, les quatre évangélistes et deux têtes d'anges. Au revers, un portrait de femme.

Peintures en émaux de couleur. — D. 14 cent.

JOSEPH LAUDIN,

Travaillait à Limoges dans les dernières années du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle. Il y a au Louvre un plat signé de son monogramme, avec la date de 1693.

789 — Portrait d'Éléonore Galigaï, femme du maréchal d'Ancre. = On lit sur le fond le monogramme I. L.

Peinture en émaux de couleur ; contre-émail marbré rouge et vert. — H. 13 cent., L. 10.

Cadre du temps en bois sculpté.

790 — Quatre pièces de la même suite. = L'annonciation ; la nativité ; la fuite en Égypte ; la circoncision.

Trois des tableaux portent le monogramme I. L., et tous quatre, au revers : LAUDIN, ÉMAILLIEUR A LIMOGES.

Grisailles rehaussées d'or ; revers rouge-violet. — H. 20 c., L. 16.

791 — Tasse à deux anses. = Le fond est hexagone et les parois sont divisées en six lobes. Au fond, un amour sur une biche ; au revers, un paysage ; sur les lobes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, oiseaux et fleurs. Le monogramme de l'émailleur est au fond de la tasse.

Peintures en émaux de couleur rehaussées d'or ; les oiseaux et les fleurs sont sur paillon. — H. 4 cent., D. 14.

792 — Tasse de même forme et traitée dans le même style. = Au fond, saint Pierre entendant le chant du coq ; au revers, un paysage ; sur les lobes, oiseaux et fleurs. — H. 4 cent., D. 15.

793 — Tasse à deux anses, de la même forme que les deux précédentes. = Au fond, Hercule dompte le taureau de l'île de Crête ; à l'intérieur des lobes, différents attributs rappelant les travaux du demi-dieu.

Grisailles rehaussées d'or.

Au revers, un paysage colorié. Au bas du tableau principal, le monogramme I. L. — H. 4 cent., D. 16.

794 — Tasse de forme ovale. = Au fond, une baigneuse en grisaille; sur les parois intérieures, fleurs coloriées, alternant avec des rinceaux en grisaille. Au revers, fleurs coloriées, espacées par des fleurs sur paillon. — H. 4 cent., Long. 15, L. 8.

2. — Émaux peints dans la manière de Toutin.

Peintres émailleurs-orfèvres de Châteaudun et de Blois, de 1630 à la fin du règne de Louis XIV.

795 — Les noces de Cana. Au revers, des fleurs.

Peinture en émaux de couleur sur plaque d'or de forme ovale. Époque de Louis XIII. — H. 30 mill., L. 35.

796 — Deux bracelets composés chacun de dix plaques d'or à charnières, émaillées des deux côtés. = Sur le dessus, alternativement un sujet tiré de la Bible et un bouquet de fleurs; à l'intérieur, des fleurs.

Peintures en émaux de couleur. Ouvrage de l'époque de Louis XIII. — H. de chaque plaque 10 mill., L. 15.

797 — Boîte de montre en or, émaillée de tous côtés. = Sur le recouvrement, Joseph fuyant la femme de Putiphar. Sur le dessous extérieur de la boîte, un roi sur son trône. Sur le pourtour, quatre paysages séparés par des bouquets de fleurs.

A l'intérieur, sur le revers du recouvrement, Silène entouré de faunes et de bacchantes; au fond de la boîte, satyres portant des fruits et des fleurs.

Peintures en émaux de couleur du commencement du règne de Louis XIV. — D. 4 cent.

798 — Médaillon à deux faces. = D'un côté, la résurrection de Lazare; de l'autre, saint Pierre guérissant les malades.

Peintures en émaux de couleur sur plaque d'or de forme ovale; même époque. — H. 41 mill., L. 35.

Le médaillon est renfermé dans une boîte en or émaillé, cataloguée sous le n° 1072.

799 — L'ascension de la Vierge.

Peinture en émaux de couleur sur plaque d'or de forme ovale. Fin du XVIIe siècle. — H. 38 mill., L. 44.

800 — Croix pectorale en or, émaillée sur ses deux faces. = D'un côté, la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras ; de l'autre, le Christ sur la croix.

Peintures en émaux de couleur.

La croix s'ouvre en deux parties, et l'intérieur, qui devait contenir une relique, est émaillé en bleu. Sur la tranche est gravée cette inscription : ANNO 1697. — H. 57 mill.

801 — Médaillon. = D'un côté, un portrait de femme ; de l'autre, sainte Catherine d'Alexandrie.

Peintures en émaux de couleur sur plaque d'or de forme ovale. — H. 24 mill., L. 21.

802. — Bonbonnière en or, émaillée de tous côtés. = A l'extérieur, sur chaque fond, un bouquet composé de fleurs variées. L'émail des bouquets est modelé en relief sur un fond vert. A l'intérieur, bouquets peints sur un fond blanc. — D. 55 mill.

803 — Couverture de livre. = Sur un côté, la visitation de la Vierge à sainte Élisabeth ; sur l'autre, la sainte Famille. Ces sujets sont renfermés dans un petit cartouche ovale entouré de fleurs qui remplissent le surplus du champ. Sur le dos, les figures de l'Espérance et de la Charité.

Peintures en émaux de couleur sur plaques de cuivre très plates. Monture en bronze doré. — H. 11 cent., L. 6.

MAITRE ITALIEN de la première moitié du XVIIe siècle.

804 — Les vierges folles et les vierges sages. = Du haut du balcon de son palais, l'époux, couronné et tenant un sceptre à la main, répond aux vierges folles qu'il ne les connaît pas : *Nescio vos*.

Peinture en émaux de couleur sur fond d'émail blanc. Cet émail a l'aspect d'une peinture sur majolica ; il est peint sur une plaque de cuivre très épaisse, parfaitement plate et contre-émaillée d'une forte couche d'émail opaque blanc-rosé. Il est traité dans la manière de Toutin, et s'écarte entièrement des émaux de Limoges sous le rapport de l'exécution. — H. 7 cent., L. 6.

Cadre en cuivre doré, présentant un portique à pilastres décoré d'ornements et d'un bas-relief en argent.

PEINTRES-ÉMAILLEURS EN PORTRAITS de l'époque de Louis XIV.

805 — Portrait d'homme sur médaillon ovale. = Il porte les cheveux longs et est revêtu d'un costume noir du commencement du règne de Louis XIV. — H. 45 mill., L. 36.

806 — Portrait du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, sur plaque de forme ovale en or. = Il est renfermé dans un médaillon catalogué n° 198. — H. de l'émail 30 mill., L. 28.

807 — Deux portraits de femmes du temps de Louis XIV. = Ils sont peints de chaque côté d'une plaque d'or.

Cette plaque est renfermée dans un riche médaillon catalogué n° 1086. — H. de la plaque 25 mill., L. 20.

808 — Portrait d'une jeune femme. = Elle porte un costume de cour du temps de la jeunesse de Louis XIV. — H. 60 mill., L. 45.

809 — Portrait d'homme; il est signé C. R. — D. 45 mill.

PEINTRES ÉMAILLEURS des époques de Louis XV et de Louis XVI.

810 — Petit violon monté en or, renfermant des tablettes en ivoire. = Sur le corps de l'instrument, qui est en émail blanc, sont peints, d'un côté, le manche, la queue, les cordes de l'instrument et deux petits amours ; de l'autre, deux amours se disputant une couronne.

Époque de Louis XV. — H. de l'émail 75 mill.

811 — La Vierge et l'enfant Jésus. = Copie de la statue existante à Lorette. Travail italien. — H. 40 mill., L. 30.

812 — Un vieillard assis dans un jardin; il est revêtu d'une robe blanche. = Peinture sur plaque ovale. — H. 32 mill., L. 27.

813 — Tabatière de forme ovale en or. = Sur le couvercle, repas de l'enfant prodigue avec une courtisane, d'après le tableau de David Teniers du musée royal. Sur le pourtour, quatre scènes d'intérieur, et sur le fond, une femme tenant une poêle sur le feu, d'après l'école hollandaise.

Fin du règne de Louis XV. — H. 35 mill., Long. 10 cent., L. 45 mill.

814 — Bonbonnière ronde en or, émaillée de tous côtés. =

Sur le couvercle, un bouquet de fleurs dans une corbeille placée sur une table.

Ce médaillon a été peint par Demailly, artiste qui florissait sous Louis XVI. — D. 5 cent.

815 — Lorgnette en or. = Sur le cylindre, la copie du grand tableau de David Teniers du musée royal, *la Noce de village*.

Époque de Louis XVI. — H. de l'émail 5 cent., D. 5.

816 — Portrait de femme. — H. 55 mill., L. 45.

Cadre en écaille piquée d'or.

817 — Portrait de la princesse de Lamballe (Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan).

Peinture sur plaque ovale. — H. 60 mill., L. 48.

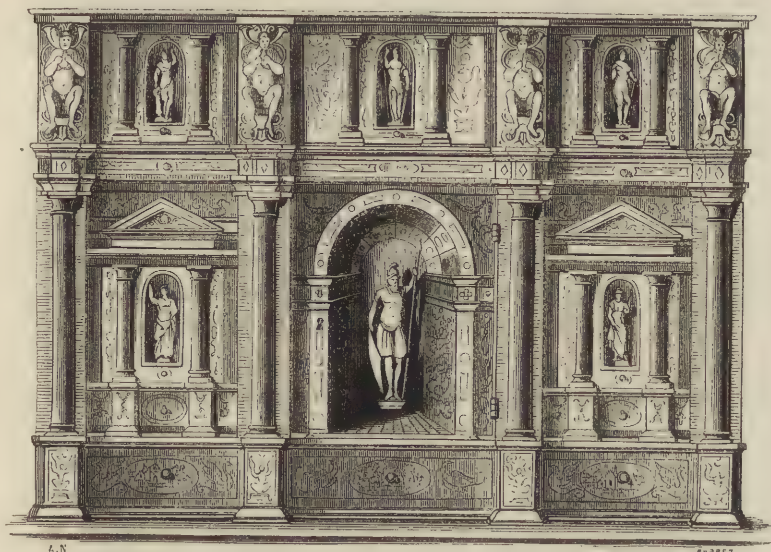
PEINTRE ÉMAILLEUR contemporain.

818 — Cinq portraits réunis dans le même cadre. = François Ier, roi de France; Claude de France, sa première femme; Éléonore d'Autriche, sa seconde femme; la duchesse d'Étampes et la belle Féronnière, ses deux maîtresses favorites.

Peintures sur plaques d'or ovales. — H. 38 mill., L. 30.



N° 710.



N° 823.

DAMASQUINERIE.

819 — Table en fer damasquiné d'or et d'argent, portée sur un pédicule qui se termine en trépied. = La tablette qui forme le dessus, encadrée dans une moulure de bronze doré, est enrichie de plaques de lapis-lazuli de formes variées, qui dessinent une riche bordure. Une espèce de damier, à fleurons d'or, renfermé dans un double encadrement d'arabesques et de médaillons à sujets, en décore le centre.

Au-dessus du trépied, le pédicule prend la forme d'un prisme triangulaire, dont les angles sont cantonnés de caryatides en argent damasquiné d'or ; chacune des faces contient une niche qui renferme une figure se terminant en gaîne. Des plaques de lapis, de jaspe et d'agate complètent la décoration de ce pied de table.

Travail italien du commencement du XVIe siècle.

— H. 67 cent., dessus de la table 70 cent carrés.

820 — Toilette en fer damasquiné d'or et d'argent. = Ce meuble se compose d'un coffret de forme oblongue surmonté

d'un miroir richement encadré, qui est porté sur un pied se terminant par de gracieux enroulements à jour.

Les angles du coffret sont cantonnés de pilastres à volutes, ornés de masques satyriques en bronze doré. Toutes ses faces et le pied du miroir sont couverts de médaillons et de cartouches à sujets, encadrés dans d'élégants rinceaux. Le cadre, qui renferme la glace, tourne sur un pivot, de manière à laisser voir les deux faces. Les montants qui forment l'encadrement du côté de la glace sont décorés de figures de femmes couronnées de guirlandes de fruits et tenant à la main des instruments de musique. Un panneau, qui se tire à coulisse, recouvre cette glace, enrichie d'un sujet finement gravé et damasquiné d'or. Le revers du miroir figure la façade d'un édifice : quatre pilastres soutiennent un riche entablement, dont le couronnement est terminé par deux groupes de figures de femmes enlacées, en bronze doré. De doubles consoles garnissent la tranche de l'encadrement.

Ce riche spécimen de la damasquinerie a été publié par M. Du Sommerard (*Atlas*, ch. XX, pl. III). Il est gravé en cul-de-lampe à la fin de ce chapitre.

Travail italien du com. du XVI[e] siècle. — H. 1 m. 8 cent., L. 62 cent.

821 — Cabinet en fer damasquiné d'or et d'argent. = Ce meuble offre l'aspect d'un monument carré long, élevé au-dessus d'un soubassement, entre quatre colonnes d'ordre ionique. Ces colonnes soutiennent une toiture plane, espèce de baldaquin, dont le centre est surmonté d'une coupole, terminée par un pédicule qui porte la statue du Christ. L'édifice est posé sur un socle, aux quatre angles duquel sont placés les évangélistes, figures de ronde bosse, exécutées en fer forgé et ciselé. Ce soubassement est porté par les symboles des évangélistes.

Toutes les faces du soubassement de l'édifice sont décorées de niches qui renferment des statues et des bas-reliefs. Les piédestaux des colonnes sont remplis par des hauts reliefs en fer ciselé, d'une grande délicatesse, dont les sujets sont tirés de la passion de Notre-Seigneur.

Le deux faces principales du corps de l'édifice offrent de

grands bas-reliefs exécutés au repoussé et ciselés. L'ascension de Notre-Seigneur et la descente du Saint-Esprit sur les apôtres en sont les sujets. Deux statuettes en fer forgé et ciselé de 21 cent. de hauteur, Moïse et le roi David, décorent les faces latérales du monument. Le piédestal placé sur le baldaquin est orné de deux bas-reliefs en fer ciselé, représentant les saintes femmes au tombeau du Christ et l'incrédulité de saint Thomas.

Toutes ces sculptures, sauf celles des piédestaux des colonnes, sont enrichies d'une fine damasquinure d'or. Le fût des colonnes est à imbrications d'or et d'argent ; enfin toutes les parties lisses du monument sont chargées de rinceaux, d'arabesques et de médaillons de la plus grande finesse, en damasquinures d'or et d'argent.

Une horloge à sonnerie et à réveil est placée dans le piédestal, que surmonte la statue du Christ. Ce piédestal se lève à charnière, pour laisser voir un double cadran : l'un marque, en outre des heures, le mois, le quantième et les phases de la lune ; l'autre indique l'heure du réveil.

Le panneau qui couvre l'une des faces principales de l'édifice s'abaisse en entier pour découvrir l'intérieur qui offre une espèce de niche, garnie de tous côtés de plaques de cuivre doré, enrichies de sujets saints finement gravés au burin. Le panneau qui ferme l'autre face s'abaisse également et découvre un miroir.

Travail du commencement du XVIᵉ siècle. — H. 67 cent., L. 70.

Ce monument a été gravé dans *le Moyen âge pittoresque* (2ᵉ partie, pl. LXVI), publié par Veith et Hauser. Paris, 1837-1840.

822 — Coffte oblong à couvercle hémicylindrique. = Il est décoré de rosaces et de rinceaux fleuronnés en damasquinure d'or et d'argent. Il ferme à secret ; la clef est du temps. — H. 10 cent., Long. 15.

823 — Cabinet en fer, damasquiné d'or et d'argent. = Le devant figure la façade d'un édifice composé d'un étage principal élevé au-dessus d'un soubassement et surmonté d'un attique. Quatre colonnes d'ordre toscan divisent la façade en

trois parties. Au centre une grande arcade contient la statue de Mars. Les parties latérales sont remplies par des niches ouvertes entre deux colonnettes qui supportent un fronton triangulaire; dans l'une est placée la statue de Jupiter, dans l'autre celle de Neptune.

Quatre figures de satyres s'élèvent dans l'attique, au-dessus des grandes colonnes de l'étage inférieur. Les trois panneaux que ces figures encadrent sont décorés de niches qui contiennent les statues de Minerve, de Mercure et d'Hercule.

Toutes les statuettes sont en bronze, les carnations sont argentées et les vêtements dorés. Le fût des colonnes est en argent, les bases et les chapiteaux sont dorés. Les parties lisses de l'édifice sont couvertes de rinceaux, de cartouches à sujets et d'arabesques.

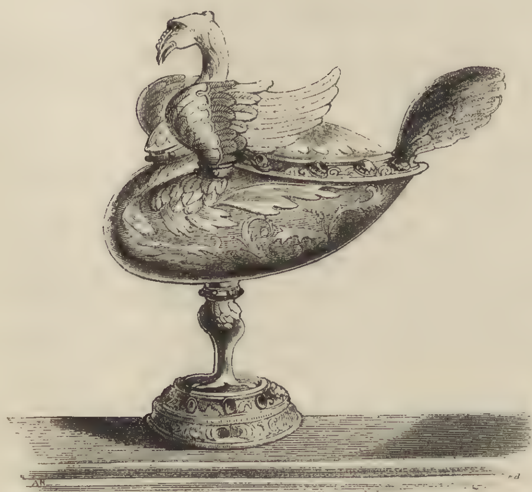
Quatorze tiroirs et une petite armoire sont ménagés dans l'intérieur du meuble.

Travail italien du XVIe siècle. — H. 40 cent., L. 52.

Ce meuble est reproduit dans la tête de page de ce chapitre.



N° 820.



N° 824.

ART DU LAPIDAIRE.

§ I. MATIÈRES DURES.

824 — Cristal de roche. = Grand vase entièrement évidé à l'intérieur, figurant un paon ; le plumage est gravé en relief; la monture, en argent ciselé et doré, est enrichie de camées et de pierres fines.

Travail du XVIe siècle. — H. 37 cent., Long. 25.

Nous donnons en tête de cette page la gravure de cet ouvrage remarquable.

825 — Cristal de roche. = Grand plateau ovale, dont le rebord est formé de huit cartouches. Le fond présente des sujets de chasse, et le rebord des arabesques, gravés en intaille. La monture en vermeil est décorée d'une guirlande de feuillages finement gravée et émaillée.

Ce plateau sert à poser l'oiseau décrit dans le numéro qui précède. — Long. 45 cent., L. 43.

826 — Lapis-lazuli. = Coupe à couvercle sur pied élevé, décorée de godrons sculptés sur la panse et sur la tige. Le couvercle est surmonté d'une figure de femme en or émaillé,

tenant un phylactère qui porte cette inscription : DA GUERRA ESCE PACE.

La monture en or est enrichie de fleurons d'or émaillé et de rubis. — H. du vase 19 cent., D. 17, H. de la figure 5.

Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre reproduit cette belle coupe.

827 — Cristal de roche. = Coupe basse, de forme ovale à seize lobes, élevée sur un piédouche monté en argent doré. Deux anses en cristal sont rattachées à la coupe par des viroles en or émaillé. L'extérieur est couvert de rinceaux gravés en creux. — H. 6 cent., Long. 29, L. 19.

828 — Cristal de roche. = Aiguière à couvercle dont le goulot est pris dans la masse. L'anse, le couvercle et le pied sont rattachés au corps du vase par une monture en or émaillé. La panse est enrichie d'une fine gravure de rinceaux. — H. 13 cent.

829 — Lapis-lazuli. = Urne à couvercle, de forme ovale; elle est ornée de godrons; anses et monture en or émaillé. Socle en lapis. — H. 10 cent.

830 — Cristal de roche. = Coupe basse, à deux anses, de forme ovale, à six lobes godronnés, élevée sur un piédouche. Les deux anses et le piédouche sont fixés à la coupe par une sertissure en or émaillé. — H. 6 cent., Long. 30, L. 17.

831 — Lapis-lazuli. = Vase de forme ovoïde à une anse prise dans la masse, figurant un dauphin; au côté opposé, une tête de Méduse gravée en relief. Il est porté sur un fût de colonne en lapis de Sibérie. — H. du vase 6 cent., du fût 9.

832 — Jaspe sanguin. = Urne à deux anses prises dans la masse qui figurent des dragons. Elle est posée sur un socle en lumachelle flamboyante de Carinthie. — H. du vase 6 cent.

833 — Lapis-lazuli. = Coupe taillée sous la forme d'une coquille. — H. 4 cent., Long. 9, L. 65 mill.

834 — Cristal de roche. = Gobelet à pied, couvert de légers rinceaux gravés en creux. Monture en vermeil. — H. 17 cent.

835 — Cristal de roche. = Cuiller, montée en vermeil, enrichie d'un camée sur agate représentant une tête de chérubin.

836 — Cristal de roche. = Croix montée en or émaillé, sur socle en ébène. — H. de la croix 10 cent.

837 — Cristal de roche. = Deux burettes décorées de rinceaux gravés en intaille.

Travail du XVIe siècle. — H. 13 cent.

La monture en or émaillé est enrichie de rubis ; elle a été faite au XVIIe siècle pour Anne d'Autriche, dont elle porte le chiffre.

838 — Agate d'Allemagne. = Boîte ovale à couvercle, montée en argent gravé et doré. Au centre, un médaillon, renfermant, sous cristal de roche, un Christ en croix, exécuté en émail.

Travail de la fin du XVIe siècle.

839 — Cristal de roche. = Grand gobelet à pied à couvercle hémisphérique, couvert de rinceaux en intaille. — H. 28 cent.

840 — Cristal de roche. = Plateau de forme ovale, à huit pans, monté en bronze ciselé et doré. — Long. 28 cent., L. 24.

841 — Jaspe sanguin. = Grand plateau de forme ovale, composé de vingt-cinq plaques liées ensemble par une monture en cuivre repoussé et doré. — Long. 46 cent., L. 41.

842 — Jaspe fleuri de Sicile. = Vase de forme ovoïde, monté à deux anses, en cuivre doré ; il est posé sur un socle en vert antique.

Travail du commencement du XVIIIe siècle. — H. du vase 11 cent.

843 — Agate brèchée. = Deux colonnes à bases et chapiteaux en argent ciselé ; elles sont surmontées de figurines en argent, et portées sur un piédestal dont le dé est en vert de mer et le socle en jaune de Sienne. — H. tot. 38 cent.

844 — Cristal de roche. = Coupe en forme de coquille nautile à cinq côtes : la volute est taillée et représente une tête chimérique ; la panse est décorée d'ornements gravés en intaille, et portée sur un pied à tige élevée qui se rattache à la coupe par une virole de vermeil. — H. 18 cent., Long. 20, L. 9.

845 — Agate orientale. = Petite coupe ; le couvercle godronné est en sardoine claire. Monture en argent doré enrichie de pierres fines. — H. 7 cent.

846 — Cristal de roche jaunâtre. = Coupe à couverele, taillée en forme de coquille nautile, sur pied élevé; elle est décorée d'ornements sculptés en relief. — H. 19 cent.

847 — Cristal de roche enfumé. = Vase de forme ovale contournée, couvert d'ornements gravés en relief; piédouche en bronze doré. — H. du vase 8 cent.

848 — Agate jaspée de l'Inde. = Vase de forme ovale à couvercle, orné de cannelures et de godrons, avec piédouche pris dans la masse. — H. 55 mill., Long. 95, L. 60.

849 — Cristal de roche. = Gobelet taillé à pans, avec ornements réservés en saillie; il est élevé sur une espèce de piédouche pris dans la masse. — H. 9 cent.

850 — Cristal de roche. = Navette montée en or émaillé; époque de Louis XV.

851 — Cristal de roche. = Gobelet taillé à pans, de forme évasée. — H. 10 cent. 5 mill., D. 10 cent.

852 — Cristal de roche. = Gobelet à pied à huit pans, avec couvercle. — H. 32 cent.

853 — Cristal de roche. = Gobelet à couvercle, de forme évasée, taillé à pans et monté en or. — H. tot. 11 cent.

854 — Cristal de roche. = Petit gobelet à pans, avec couvercle. — H. 8 cent.

855 — Cristal de roche. = Deux flacons à six pans, couverts de bouchons. — H. 15 cent.

856 — Agate orientale arborisée. = Une cuiller; le manche de deux morceaux est monté en or.

857 — Cornaline orientale. = Petite coupe ronde à deux anses évidées et prises dans la masse. — H. 2 cent., D. 4.

858 — Opale de feu du Mexique. = Petite coupe de forme ovale à cannelures sculptées, avec anse évidée et prise dans la masse. — H. 12 mill., Long. 45, L. 35.

859 — Lapis-lazuli de Perse. = Petite coupe cannelée à une anse évidée et sculptée dans la masse. — H. 10 mill., Long. 50, L. 35.

860 — Opale girasol du Mexique. = Coupe ovale à côtes

avec anse évidée et taillée dans la masse. — H. 15 mill., Long. 80, L. 40.

861 — Lapis-lazuli. = Deux colonnes à bases et chapiteaux en bronze doré ; elles sont décorées de filets en cuivre doré et reposent sur un piédestal en jaune de Sienne, dont le socle est un vert de mer. Elles sont surmontées d'une coupe en jaspe rouge. — H. tot. 43 cent.

862 — Cristal de roche. = Gobelet à cannelures de forme évasée ; gorge et pied en vermeil. — H. 7 cent.

863 — Calcédoine orientale. = Petit vase de forme globuleuse, à couvercle ; il est élevé sur un piédouche et posé sur un fût de colonne en lapis de Sibérie. — H. du vase 8 cent.

864 — Prime de grenat. = Coupe ronde, posée sur un présentoir en cuivre doré du XVIᵉ siècle. — H. de la coupe 5 cent., D. 8.

865 — Cornaline orientale. = Petite urne à couvercle, montée en argent doré, sur fût de colonne en prime d'améthyste. — H. du vase 4 cent., du fût 9.

866 — Jaspe sanguin. = Vase de forme ovale à couvercle, monté en cuivre doré et ciselé.

Il est élevé sur une tige dont le pied est formé de quatre figures de sphinx. — H. du vase 4 cent., Long. 7, L. 55 mill., H. tot. 15 cent.

867 — Jaspe sanguin. = Soucoupe de forme ronde. — D. 95 mill.

868 — Jaspe sanguin. = Coupe basse de forme ovale taillée à huit pans. — Long. 6 cent., L. 4.

869 — Agate jaspée de l'Inde. = Vase de forme ovoïde, entièrement évidé, avec gorge et piédouche pris dans la masse ; monture en cuivre doré. — H. 10 cent.

870 — Cristal de roche. = Une cuiller ; le manche est en argent doré et gravé.

871 — Agate rubanée. = Vase de forme ovoïde à deux anses en cuivre doré ; il est posé sur un fût de colonne en lapis de Sibérie. — H. du vase 7 cent., H. tot. 17.

872 — Jaspe sanguin. = Petite coupe de forme ronde. — D. 4 c.

873 — Agate d'Allemagne. = Grande coupe ronde sur pied à tige élevée. — D. 14 cent., H. 16 cent.

874 — Agate jaspée de l'Inde. = Coupe ronde cannelée; anses et pied pris dans la masse.—H. 6 cent., D. 17 cent. 5 mill.

875 — Cristal de roche. = Vase à douze pans avec couvercle, sur pied à tige élevée; monture en vermeil dont les ornements sont empruntés au style ogival. Le pied est porté sur trois figurines d'enfants exécutées de ronde bosse, en argent doré. — H. 22 cent.

876 — Agate orientale. = Vase à couvercle de forme ovale, monté en cassolette; la monture en bronze doré est enrichie de têtes humaines et de mufles de lions. — H. tot. 15 cent.

877 — Agate jaspée de l'Inde. = Vase de forme ovoïde, entièrement évidé, avec gorge et piédouche pris dans la masse. Monture en or émaillé. — H. 11 cent.

878 — Lapis-lazuli. = Plateau découpé sous la forme d'une feuille. — Long. 12 cent., L. 7.

879 — Agate orientale. = Coupe évasée sur piédouche pris dans la masse. — H. 45 mill., D. 65.

880 — Agate d'Allemagne. = Coupe ovale montée en argent doré. — H. 7 cent., Long. 19, L. 13.

881 — Agate orientale. = Vase en forme de flacon à long col, monté en vermeil. — H. 9 cent.

882 — Agate d'Allemagne. = Coupe ovale; anses et piédouche en bronze ciselé et doré. — H. du vase 7 cent., Long. 23, L. 17.

883 — Cristal de roche. = Obélisque surmonté d'une sphère. — H. 19 cent.

884 — Cristal de roche. = Quatre colonnes avec chapiteaux sculptés dans la masse. — H. 18 cent.

885 — Lapis-lazuli. = Petite aiguière montée en or. — H. 3 cent.

886 — Prime d'améthyste. = Deux colonnes à chapiteaux et bases en cuivre doré; elles reposent sur des piédestaux en jaune de Sienne. — H. tot. 30 cent.

887 — Prime d'améthyste. = Fût de colonne avec base en cuivre doré. — H. 7 cent.

888 — Aigue-marine de Sibérie. = Deux fûts de colonnes à bases de cuivre doré. — H. tot. 5 cent.

889 — Bois pétrifié. = Colonne cannelée sur piédestal; chapiteau en bronze sculpté et doré. — H. 20 cent.

890 — Prime d'améthyste. = Fût de colonne avec base en cuivre doré. — H. 14 cent.

891 — Opale du Brésil couleur de feu, taillée.

§ II. MARBRES, GRANITS ET SILEX.

892 — Granit vert oriental. = Deux vases de forme ovoïde avec couvercle, anses, piédouche et ornements en bronze doré, de Goutière, habile fondeur et ciseleur qui vivait sous Louis XV et Louis XVI. — H. 22 cent.

Ces vases sont posés sur des piédestaux en lapis-lazuli dont les socles sont en bronze doré. — H. 13 cent.

893 — Brèche rose veinée. = Deux coupes. Elles reposent sur des trépieds en bronze doré, terminés par des pattes de lions qui s'appuient sur un socle triangulaire en marbre noir, élevé sur base en bronze doré. — H. tot. 19 cent., D. des coupes 16.

894. — Silex gris. = Grande coupe ovale sans pied. Sur la panse sont sculptés en relief des godrons, des cannelures et l'aigle impériale à deux têtes. — H. 15 cent., Long. 32, L. 21.

895 — Poudingue d'Occident à gros grains. = Coupe ovale sans pied, à bords repliés. — H. 4 cent., Long. 13 cent., L. 9.

896 — Rouge antique. = Modèle du sarcophage de Scipion Barbatus, bisaïeul de Scipion l'Africain, qui fut consul l'an de Rome 456. Ce beau tombeau, en pépérin, fut trouvé dans la vigne Sassi, près la porte Saint-Sébastien, à Rome. Il est placé aujourd'hui dans le vestibule carré du musée Pie-Clémentin au Vatican. — H. 10 cent., Long. 23 cent.

897 — Vert antique. = Une coupe de forme basse sur piédouche élevé. — H. 14 cent., D. 22.

898 — Marbre-brèche rouge et gris. = Une coupe de forme plate sur piédouche. — H. 13 cent., D. 24.

899 — Rouge antique. = Urne à deux anses, sur socle en porphyre rouge oriental. Les anses sont évidées et prises dans la masse. — H. du vase 19 cent.

900 — Rouge antique. = Urne sur fût de colonne en agate rouge, à base de cuivre ciselé et doré. — H. du vase 19 cent.

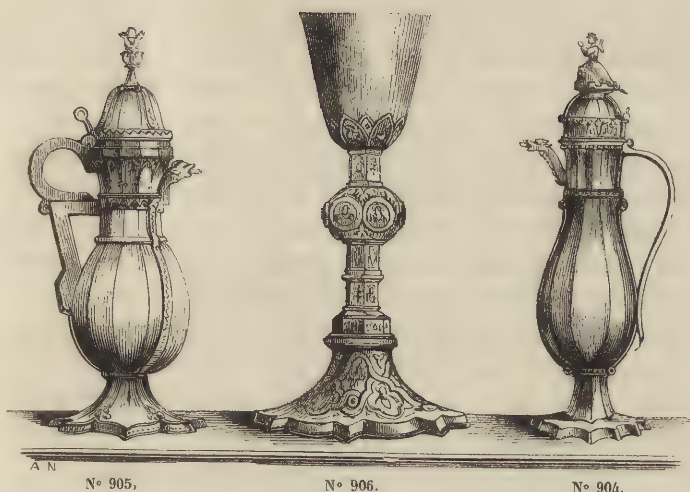
901 — Marbre noir. = Coupe de forme basse, godronnée, sur piédouche élevé, avec anses évidées et prises dans la masse. Elle est posée sur un socle en jaune antique, dont la base est un marbre noir. — H. de la coupe 11 cent., D. 19.

902 — Rouge antique = Deux colonnes cannelées, élevées sur piédestaux et surmontées d'une boule. — H. 36 cent.

903 — Granit orbiculaire de Corse. = Un plateau monté en cuivre doré. — Long. 45 cent., L. 34.



N° 826.



N° 905. N° 906. N° 904.

ORFÉVRERIE.

§ I. ORFÉVRERIE D'OR ET D'ARGENT.

904 — Burette en cristal de roche, montée en argent ciselé et doré. = Le couvercle est surmonté d'une couronne de créneaux d'où sort un heaume qui a pour cimier une figure de moine en prières. Une tête de dragon sert de motif au goulot.

Travail français du XIVe siècle. — H. 22 cent.

905 — Burette en cristal de roche, à anse évidée et prise dans la masse. = Elle est montée en argent ciselé et doré. Une seconde anse en vermeil, qui s'élève au-dessus de celle en cristal, est décorée d'un émail incrusté bleu d'azur, enrichi de fleurons. Le goulot figure une tête de lion. Des fleurs de lis sont gravées sur le pied et sur la gorge.

Travail français du XIVe siècle. — H. 22 cent.

906 — Calice en argent ciselé et doré. = Le pied, divisé en six lobes qui sont séparés par des angles saillants, est enrichi de six quatre-feuilles où sont figurés le Christ en croix, la Vierge, un ange et trois saints, exécutés en émail translucide sur relief. Les quatre-feuilles sont bordés par des lacets qui parcourent toute la surface du pied, et forment des encadrements de formes variées, remplis soit de fleurons et

de feuillages ciselés en fort relief, soit d'oiseaux émaillés. Le pommeau est orné de six médaillons où sont figurés des bustes de saints en émail sur relief. Le point d'attache de la coupe avec la tige est décoré d'une ceinture de pointes d'ogives, remplies d'animaux chimériques, se détachant sur un fond d'émail. Sur un listel au-dessus du pied se trouve cette inscription : ANDREAS ARDITI DE FLORENTIA ME FECIT. *Fait par André Arditi de Florence.*

Cet artiste florissait à la fin du XIVe siècle. — H. 24 cent., P. 725 gr.

La patène est sans ornementation.

Les trois pièces que nous venons de décrire sont reproduites dans la vignette de la page précédente.

907 — Calice. = Le pied, en cuivre repoussé et ciselé, est découpé en six lobes de la même manière que le précédent. Un rameau noueux, élégamment disposé, décrit sur chaque lobe un médaillon. Les figures du Christ, de la Vierge et de quatre des apôtres, exécutées en émail translucide sur relief, remplissent ces médaillons. Le nœud est décoré de six roses où sont représentées des figures de saints, traitées de la même manière. Le surplus de la tige est orné d'une mosaïque d'émaux incrustés. Sur un listel au-dessus du pied se trouve cette inscription : GHORO DI S. NEROCCIO ORAFO DA SIENA. 1415. *Ghoro, (fils) du sieur Neroccio, orfèvre à Sienne.*

La coupe, de forme conique, est en argent doré. — H. 25 cent.

908 — Une paire de couteaux. = Les manches, en ivoire, sont montés en argent doré et émaillé. Sur le dos des manches sont gravés ces mots : VAN. ICH. MACH.

Travail flamand du XVe siècle.

909 — Paix. = Elle est montée en vermeil et renferme quatre plaques en argent niellé. Sur la plaque principale est représenté le couronnement de la Vierge : le Christ assis pose une couronne sur la tête de sa mère ; des anges entourent le trône du Très-Haut, et célèbrent par un concert l'arrivée de Marie dans le séjour céleste. Sur la seconde plaque, placée dans le soubassement du tableau, le monogramme du Christ ; sur la troisième, qui remplit la frise, cette inscription : *Pax vobis*

fundamentum est inscrite sur un phylactère ; la dernière reproduit l'écu armorié du pape Alexandre VI.

Travail italien de la fin du xve siècle.

— H. tot. 17 cent., L. 63 mill., H. de la principale plaque niellée, 70 mill., L. 48.

910 — Dix petites plaques en argent niellé. = Elles sont réunies dans un encadrement figurant un monument dans le style ogival. Six, de forme oblongue (H. 42 mill., L. 13.), représentent des figures en pied de saints et de saintes, parmi lesquels on remarque celle de saint Georges revêtu de l'armure en usage vers la fin du xve siècle. Trois, en losange (40 mill.), offrent les effigies à mi-corps de saint Pierre, de saint Paul et d'un saint évêque. La dernière, de forme ronde, reproduit l'écusson armorié de la famille della Scala.

Travail italien de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie.

Cadre en ébène, décoré de bandes en cuivre ciselé et de médaillons émaillés.

911 — Cuiller et fourchette d'argent réunies en une seule pièce. = La tige, formée par une colonne quadrangulaire, surmontée d'une figurine, se termine en fourchette à quatre dents. Les pointes s'insèrent à volonté dans des anneaux placés sous un cuilleron, et la pièce alors prend la forme d'une cuiller. Le manche est à charnière, et peut se replier sur le cuilleron, ou se tenir dans la position directe au moyen d'un petit fourreau mobile qui est décoré d'un tête d'ange ciselée en relief.

Travail de la fin du xve siècle. — P. 67 gr.

912 — Drageoir sous la forme d'un hibou. = Il est en argent doré, exécuté au repoussé et ciselé. La tête de l'oiseau se lève, et sert de couvercle au vase que forme son corps. Un sifflet pour appeler les valets est pratiqué dans sa queue ; il porte aux pieds des vervelles. Le perchoir et son pied sont décorés de cartouches et de mufles de lions finement ciselés en relief.

Ouvrage du commencement du xvie siècle. — H. 18 cent., P. 212 gr.

913—Calice et deux burettes en cristal de roche montés en

argent doré et émaillé; patène en vermeil. =Le pied du calice, en argent doré, est découpé en douze lobes bordés d'une couronne de fleurs feuillagées, exécutée en émail translucide sur relief. Chaque lobe renferme une tête d'ange ailée, ciselée en haut relief. La tige et la coupe sont en cristal de roche taillé à godrons. La coupe est garnie d'une gorge et d'une doublure intérieure en vermeil. Des bouquets de fruits, finement ciselés en relief et émaillés, décorent l'anneau qui attache le pied à la tige.

La partie extérieure de la patène est richement décorée: la sainte colombe, émaillée en relief et placée dans une auréole ardente, occupe le centre; le surplus du champ est couvert d'une guirlande de fleurs en émail translucide sur relief.

Les burettes sont encore plus remarquables par les figures de ronde bosse dont elles sont enrichies. La partie inférieure du vase, de forme ovoïde, est en cristal de roche taillé à godrons; toute la partie supérieure, terminée par un col à couvercle, est en vermeil et décorée de fleurs semblables à celles qui ornent le calice et la patène. L'anse est formée par un enfant nu dont les pieds sont appuyés sur une tête de taureau; le goulot, par la tête d'un aigle, dont le col allongé est supporté par un petit ange nu et ailé qui pose les pieds sur un mufle de lion. Des bouquets de fruits, exécutés en relief et émaillés, complètent la décoration de ces riches burettes.

Travail italien du XVI[e] siècle.

— H. du calice 24 cent., P. du vermeil 874 gr.; H. des burettes 15 cent., P. du vermeil 500 gr.; D. de la patène 18 cent., P. 308 gr.

Le cul-de-lampe qui termine la description de l'orfévrerie reproduit l'une des burettes.

914—Grand vase en forme de calice, à couvercle. =La coupe, en vermeil, est revêtue d'un réseau de feuillage en or découpé à jour, qui est émaillé en couleur et parsemé de pierres fines. Des lézards et d'autres petits animaux en or, finement ciselés de ronde bosse et émaillés, se jouent au milieu du feuillage. Le couvercle, également couvert d'un feuillage en or émaillé, a pour bouton un lion taillé dans un gros saphir, du poids de 56 karats 1/4. 112 brillants pesant ensemble 6 karats 1/4,

87 rubis et 13 saphirs pesant ensemble 16 karats 3/4, et 26 petites émeraudes, sont répandus sur toutes les parties de ce riche vase. Le poids de l'or est de 766 grammes, celui du vermeil de 513.

Travail italien. — H. 35 cent.

915 — Bas-relief en or émaillé. = La Vierge, saint Joseph et un ange sont en adoration devant Jésus qui vient de naître. Les figures, exécutées au repoussé et ciselées, sont colorées par des émaux.

Travail italien. — H. 35 mill., L. 45.

916 — Bas-relief en or. = Deux anges soutenant le saint ciboire. Les figures, exécutées au repoussé, ciselées et émaillées des deux côtés, sont appliquées sur une plaque de cristal de roche.

Travail italien. — H. 40 mill., L. 50.

917 — Deux présentoirs ou porte-coupes en argent doré. = Ils sont couverts de mascarons et de riches ornements exécutés au repoussé et ciselés. Les coupes qui se posaient sur ces présentoirs étaient retenues par les trois figures de chevaux ailés que l'on voit à la partie supérieure. Ces figures s'écartent à volonté, au moyen d'un ressort placé sous le pied, pour laisser prendre la coupe. — H. 19 cent. 5 mill., P. 931 gr.

Ces pièces ont été publiées par M. Du Sommerard dans son *Album*, 10e série, pl. XXV.

918 — Chaîne en argent composée de chaînons orbiculaires à quatre branches. = Cette chaîne est attachée à un fleuron ciselé et doré qui servait à la fixer à la ceinture; elle est divisée en cinq parties par de petits pilastres en vermeil sur lesquels sont sculptées en relief des têtes d'anges; une cassolette en forme de lustre est attachée à l'extrémité.

Travail allemand. — Long. 1 m. 32 cent., P. 324 gr.

919 — Deux salières en vermeil de forme triangulaire. = Les trois faces sont décorées d'arabesques finement ciselées en relief. Les pieds sont formés par des figures de satyres à double queue. Sous le fond est un écu armorié.

Travail italien. — H. 46 mill., Long. des faces 94, P. 374 gr.

920 — Deux plaques en argent finement gravées au burin. = Sur l'une, Adam et Ève tentés par le serpent; sur l'autre, l'adoration des bergers. Ces sujets sont renfermés dans un ovale; le surplus du champ des plaques est couvert d'oiseaux et de rinceaux. — H. 7 cent., L. 5.

921 — Gobelet renversé en vermeil. = Il figure une dame en costume de chasse du temps de Charles IX. — H. 15 cent., P. 147 gr.

922 — Couteau et fourchette. = Les manches en argent sont découpés à la partie inférieure avec beaucoup d'élégance et enrichis sur chaque face de sujets finement gravés.

Théodor De Bry, graveur allemand en grande réputation dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, a gravé pour les orfévres plusieurs suites de modèles pour manches de couteaux. Ceux que nous décrivons sont évidemment faits sur les dessins de cet habile artiste, s'ils ne sont même sortis de ses mains. On peut voir dans la collection, n° 634, un certain nombre de ses gravures.

923 — Une paire de couteaux. = Les manches en argent sont couverts d'ornements niellés.

924 — Une paire de couteaux. = Les manches en or, dont l'extrémité est élégamment découpée, sont décorés d'oiseaux, de rinceaux et d'armoiries exécutés en émail avec une grande délicatesse. Ils portent le nom d'Anna Roeloffs, à qui ils ont appartenu. Les lames sont en argent.

Travail allemand. — Long. des manches 75 mill.

925 — Agrafe d'épée en fer. = Elle est décorée de rinceaux gravés en creux, dont les intailles incrustées d'or ont ensuite été émaillées de diverses couleurs.

Travail italien. — H. 65 mill.

926 — Calice en argent doré. = Le pied, découpé en huit lobes, est enrichi des médaillons des évangélistes et de différents sujets. Les lobes sont remplis par des têtes d'anges ailées. Sur la coupe, sont figurés les instruments de la passion. Toute cette ornementation est exécutée au repoussé et finement ciselée. La tige est divisée en deux parties sur un pommeau à dix pans, dans chacun desquels la figure en pied de

l'un des apôtres est exécutée en relief. La patène est unie.
Ouvrage allemand. — H. 28 cent., P. 955 gr.

927 — Navette pour l'encens en cristal de roche. = Elle est montée en argent ciselé et doré. Le couvercle est décoré de deux têtes de lions en haut relief. — H. 10 cent., Long. 18.
Elle est accompagnée de sa cuiller, dont le manche figure un buste d'homme barbu en hermès.

928—Vase à couvercle et à anse, forme de canette à bière. =Il est en argent doré et décoré de cartouches renfermant des mascarons et des bouquets de fruits finement exécutés au repoussé et ciselés. L'anse est formée par un buste de femme se terminant en gaîne.
Travail allemand. — H. 13 cent., D. moyen 75 mill., P. 252 gr.

929 — Vase à couvercle et à anse de la même forme en argent doré. = La panse est ornée de trois médaillons où sont représentées des femmes vêtues à l'antique, jouant de divers instruments ; le surplus du champ est couvert d'enroulements et de têtes d'anges ailées. Tous ces ornements sont exécutés au repoussé et ciselés. Sur le dessus du couvercle, qui est décoré dans le même style, un écu buriné en creux, à la colombe posée sur un tronc d'arbre écoté et tenant dans son bec une branche d'olivier. L'anse est formée par un buste de femme en hermès.
Travail allemand. — H. 15 cent., D. 9, P. 577 gr.

930 — Vase de la même forme, aussi en vermeil. = Il est décoré d'entrelacs qui forment des médaillons remplis par des masques et des bouquets exécutés au repoussé et ciselés. L'anse présente un buste de femme, terminé par une patte d'aigle. Sur le dessus du couvercle un écusson armorié en émail, sous cristal de roche.
Travail allemand. — H. 12 cent., D. 85 mill., P. 413 gr.

931 — Vase. = La panse est formée par un coco, sur lequel sont sculptées en bas-relief trois figures représentant la Foi, l'Espérance et la Charité. Le pied, la tige et le couvercle en vermeil sont décorés d'ornements, de masques et de bou-

quets de fruits finement ciselés en relief. Le couvercle est surmonté d'une figure de Mars en pied.

Travail allemand. — H. 25 cent.

932 — Vase à couvercle en vermeil. = Il est porté par une tige élevée en forme de balustre, et couvert d'ornements, de bouquets de fruits et de têtes d'anges exécutés au repoussé et ciselés. — H. 20 cent., D. 65 mill., P. 210 gr.

933 — Couverture d'un livre de prières, en argent découpé à jour. = Les découpures forment d'élégants rinceaux, au centre desquels est un médaillon à sujet, finement gravé. — H. 11 cent., L. 7.

934 — Tablettes. = La couverture, en forme de reliure de livre, est en argent, et ferme à clef. Chaque ais offre des arabesques découpées à jour et appliquées sur fond de velours rouge. A l'intérieur, une petite boussole, un cadran solaire et un miroir. — H. 55 mill., L. 9 cent.

935 — Couteau et fourchette. = Les manches en argent sont décorés d'ornements ciselés en relief, dorés et émaillés.

Travail français. — H. 80 mill.

936 — Ceinture d'argent. = Elle est composée d'une suite de petits tubes articulés, couverts de perles d'argent. Les deux bouts sont attachés à une agrafe en forme de cœur, sur laquelle sont ciselées en relief deux figures : un homme tenant une femme par la main. — Long. 86 cent., L. 17 mill., P. 490 gr.

937 — Deux salières en argent de forme élevée. = Elles sont à six pans et portées sur des griffes d'aigle. Les pans sont couverts de figures et d'ornements gravés en creux. Le soubassement sur lequel elles reposent et le pourtour de la coupe sont enrichis de mascarons et de bouquets de fruits ciselés en relief. — H. 10 cent., P. 525 gr.

938 — Présentoir en argent doré. = Sur le pied sont ciselées trois têtes d'anges ailés, au milieu de rinceaux à jour.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 11 cent.

939 — Deux burettes à couvercle. = Elles sont en argent et décorées de têtes d'anges et de bouquets de fruits, exécutés

au repoussé. L'anse est formée par un buste de femme se terminant en gaîne. — H. 12 cent., P. 365 gr.

940 — Gobelet renversé, en vermeil. = Il figure une dame en costume de cour de la fin du XVIe siècle. Elle tient, élevées au-dessus de sa tête, deux branches d'argent finement ciselées, entre lesquelles est placée une petite tasse qui tourne sur elle-même, de telle sorte qu'en vidant le gobelet, la petite tasse n'en conserve pas moins la position verticale et peut rester pleine. La robe de la dame qui forme la panse du gobelet et la petite tasse sont décorées de rinceaux exécutés au repoussé. A l'intérieur de la coupe se trouve gravée cette inscription : PHILIPPUS KUNTZELL. VON. HALL. ANS. SACHSEN. 1607.
Travail allemand. — H. 19 cent., P. 221 gr.

941 — Autre gobelet renversé, en vermeil. = Il est surmonté d'un moulin à vent. Le meunier, portant un sac, est placé sur l'échelle. En soufflant dans le levier qui sert à mettre le moulin au vent, on en fait tourner les ailes. Sur la face opposée aux ailes est un cadran gradué dont l'aiguille tourne lorsque les ailes sont mises en mouvement. Cette aiguille désigne ainsi le nombre de flacons perdus par le buveur, ou celui des coups qu'il s'oblige à boire. La panse du gobelet est couverte de cartouches enrichis de bouquets de fruits exécutés au repoussé.
Travail allemand du même temps. — H. 18 cent., P. 197 gr.

942 — Grand vidrecome à couvercle, en forme de câlice. = Le bord de la coupe est enrichi extérieurement de neuf médaillons, contenant les effigies de l'empereur et des électeurs. La panse est décorée de sujets traités en bas-relief, de couronnes nouées et de mascarons. Le pied et le couvercle sont ornés de feuillages. Cette ornementation est exécutée au repoussé. La tige est formée par un balustre chargé de trois bustes de femme et de trois têtes de bélier en relief.
Le couvercle est surmonté d'une figurine de Minerve en pied.
Travail allemand du comm. du XVIIe siècle. — H. 41 cent., P. 775 gr.

943 — Coffret en filigrane d'argent, de forme oblongue. =

Il est orné de colonnes torses en argent doré et de pierreries enchâssées dans des ornements en filigrane de vermeil.

Travail italien. — H. 10 cent., Long. 17, L. 11, P. 780 gr.

944 — Busc de corsage en argent doré. = Il est décoré dans toute sa longueur d'arabesques finement ciselées et découpées à jour. Ces ornements sont surmontés d'une couronne royale. — Long. 33 cent., L. 3, P. 124 gr.

945 — Petite coupe basse, de forme hémisphérique, à deux anses, en argent doré. = Au fond du vase, un lion couché, en haut relief, est placé sur un petit plateau circulaire, bordé d'une inscription russe, qui signifie : « Ne faites pas à autrui « ce que vous ne voudriez pas qui vous fût fait. » Sur la panse sont gravés en relief plusieurs animaux et des mots espacés qui expriment ces préceptes : « Soyez sage; ne demandez rien. » Enfin cette inscription slave, écrite en beaux caractères glagolitiques, contourne le bord supérieur de la coupe : « Priant « Dieu pour la longue vie du czar, il est bon de boire dans « cette coupe à sa santé. » — H. 2 cent., D. 6, P. 104 gr.

946 — Grand vidrecome à couvercle, en forme de calice. = La panse est décorée de neuf écussons armoriés, placés sur des trophées d'armes, au milieu de guirlandes de fleurs. Huit de ces écus sont surmontés d'une bandelette où se trouve gravé l'un des noms qui suivent : « Corne. V. der Meer, Daniel V. de Velde, Frans V. Kerchem, Jan Meerman, Jan des Tombes, Nicol. T. V. Berkhout, Cornelis V. Banchem, Gérard de Bye. Le bas de la panse et le pied sont rehaussés de feuillages et d'ornements ciselés en relief comme les écussons. Le couvercle est orné de trophées d'armes et d'ornements exécutés au repoussé et ciselés. Il est terminé par un bouton en forme d'olive.

Travail flamand de la fin du XVIIe siècle ou du commencement du XVIIIe. — H. 33 cent., P. 1 k. 239 gr.

947 — Fermoirs de livre, en argent. = Ils sont composés d'amours se jouant au milieu de fleurs. Ouvrage ciselé en relief et découpé à jour. Deux ornements en losange pour le dos de la reliure accompagnent les fermoirs.

948 — Plat de forme ovale, en argent. = Au centre, dans un médaillon, est représentée une bergère suivie de son troupeau et tenant dans ses bras un petit mouton. La bordure est couverte d'une guirlande de fruits. Le tout est exécuté au repoussé. — Long. 35 cent., L. 30.

949. — Coupe en forme de coquille nautile. = Elle est en argent émaillé, fond bleu clair, avec fleurs et fruits, exécutés au repoussé et émaillés en couleur. La coupe et son pied sont décorés de cristaux de roche et de pierreries. La tige est formée d'un tube de verre et enrichie de pendeloques en verroteries vénitiennes. Une petite coquille, qui se rattache à la volute, porte un triton affourché sur un dauphin. Le corps du triton et la tête du dauphin sont formés de perles baroques.

Travail italien du commencement du XVIIIe siècle. — H. tot. 22 cent.

§ II. ORFÉVRERIE DE CUIVRE DORÉ.

950 — Custode en cuivre doré. = Le couvercle est décoré de feuillages ciselés en relief; sur le cylindre de la boîte sont gravés quatre médaillons, où sont représentés Melchisedech, Abraham, Isaac et Jacob revêtus de la *casula*, l'ancienne chasuble dans sa forme primitive, et du pallium orné de croix. Sur le fond, l'agneau symbolique, nimbé du nimbe crucifère et tenant du pied droit la croix d'ascension à bannière flottante et une lance. La bordure qui entoure l'agneau porte cette inscription : CREDENTI MAGNUM TOLLIT PECCATA PER ANNUM.

Cette inscription gravée sur le couvercle : INTUS PORTATUR PER QUOT (*quod*) MUNDUS SASIATUR ne peut laisser aucun doute sur la destination de cette boîte. Elle servait à renfermer les hosties consacrées, à porter le viatique, et remplaçait le vase sacré qui reçoit aujourd'hui le nom de ciboire. Elle était suspendue au-dessus de l'autel, ainsi que l'indique l'anneau qui se trouve au centre du couvercle.

Ouvrage du XIIe siècle. — H. 55 mill., D. 65.

951 — Châsse en cuivre doré. = Elle offre l'aspect d'un monument carré surmonté d'un toit en forme de pyramide tronquée à quatre pans. Le soubassement est élevé sur le dos

de quatre lions dont les têtes se recourbent sur la terre, et décoré de plaques d'argent finement niellées, alternant avec des feuillages ciselés, découpés à jour et chargés de pierreries. Les angles du monument sont cantonnés de trois colonnes d'argent à bases attiques, dont les chapiteaux se composent de larges feuilles recourbées en volute et terminées par une pomme de pin. Ces colonnes soutiennent sur chaque face une arcade trilobée romane, encadrée dans un fronton triangulaire dont le rampant, garni de feuilles recourbées, est surmonté d'une boule aplatie portant une pomme de pin; les arcades et les frontons sont enrichis de feuillages ciselés et de pierreries. La toiture, couverte d'imbrications d'argent, s'élève entre les quatre frontons; elle est terminée par une espèce de dôme présentant à son sommet une boule décorée de quatre médaillons d'argent niellé et surmontée aussi d'une pomme de pin.

Ouvrage du XIIe siècle. — H. 34 cent., L. 16.

Ce monument a servi de motif au cul-de-lampe du chapitre du mobilier civil et religieux.

952 — Plaque de cuivre gravée en intaille, niellée d'émail et dorée, ayant dû servir à l'ornementation de la couverture d'un livre de prières ou de porte à un reliquaire. = Les sujets gravés sur cette plaque se réfèrent tous au sujet principal, la mort et le triomphe du Christ. Chaque tableau, chaque figure est accompagnée d'une inscription en capitales romaines. De nombreuses abréviations rendent ces inscriptions difficiles à déchiffrer, et le texte en est en plusieurs endroits altéré et incomplet.

On s'est trop peu occupé, jusqu'à présent, de recueillir les inscriptions du moyen âge; souvent, cependant, elles viennent révéler des faits curieux pour l'histoire; toujours elles apportent des documents précieux sur la paléographie et la littérature du temps où elles ont été composées. Nous croyons donc faire une chose utile en rapportant toutes les inscriptions qui se trouvent sur cette plaque, après en avoir rétabli le texte, et en donnant aussi le fac-simile de l'une des plus importantes.

Au centre est le tableau principal divisé en trois registres.

Dans celui du milieu, le Christ est attaché à la croix; à sa droite l'Église, sous la figure d'une femme nimbée, tenant de la main gauche une lance à pennon, élève les yeux vers le Sauveur, et reçoit dans un graal [1] le sang qui jaillit de son côté; à sa gauche, la Synagogue, représentée sous les traits d'une femme sans nimbe, détourne la tête en songeant que son règne est fini; la bannière qu'elle tient à la main est brisée; la Vierge et saint Jean se tiennent à droite et à gauche, sous les branches de l'arbre de la rédemption. Dans le registre inférieur, un ange assis sur le tombeau du Christ annonce aux saintes femmes qu'il est ressuscité. Dans le registre supérieur, Jésus monte au ciel en présence de ses disciples. Ces trois inscriptions surmontent les sujets : PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI. = SURREXIT DOMINUS DE SEPULCRO. = ASCENDIT DOMINUS IN JUBILATIONE.

Un listel sert de bordure au tableau; l'inscription dont voici le fac-simile s'y trouve gravée :

QUOD VETUS EXEMIT, NOVUS ADAM A MORTE REDEMIT.
SUSCITAT INDE DEUS, CORRUIT UNDE REUS.
VITA REDIT, MORS VICTA PERIT, HOMO SURGERE CREDIT,
SUMMAQUE CUM DOMINO SCANDERE REGNA SUO.

(1) Le graal est ce calice si celèbre dans les légendes et les romans du moyen âge. Il avait, dit-on, servi à la cène; ensuite Joseph d'Arimathie aurait recueilli dans ce vase le sang qui coula des plaies du Sauveur. Ce fameux graal, s'il faut en croire les Génois, serait le *sacro catino*, qui est précieusement conservé dans la cathédrale de Gênes. *Iconogr. chrétienne*, par M. Didron, Paris, 1843.

« Ce que le vieil Adam a perdu, le nouvel Adam le rachète « de la mort. Dieu tire [l'homme] de l'abîme où le péché l'a- « vait fait tomber. La vie renaît, la mort vaincue périt; « l'homme a foi en sa résurrection, et espère s'élever avec son « Seigneur dans le royaume céleste. »

Autour du tableau principal sont rangés seize personnages de l'Ancien Testament qui ont annoncé ou symbolisé par avance la venue du Christ et sa douloureuse passion. Ils sont là, auprès de l'Homme-Dieu crucifié, comme pour constater l'accomplissement des antiques promesses. Tous sont placés au milieu de rinceaux élégants, incrustés d'émail et ainsi disposés : quatre en haut du tableau central, quatre sur chacun des côtés et quatre en bas. Leur nom est gravé sur le fond, et une inscription coupée en deux parties leur sert, en haut et en bas, d'encadrement.

Voici quels sont ces personnages et les inscriptions qui les accompagnent :

Abel, le premier martyr du monde, ouvre la marche; il porte dans ses bras l'agneau qu'il va offrir en holocauste au Seigneur :

HEC DATA PER JUSTUM NOTAT IN CRUCE VICTIMA CHRISTUM.

« Cette victime, offerte par le juste, désigne le Christ sur « la croix. »

Melhisedeh (*sic*) portant le costume d'un roi franc, la courte tunique, le manteau agrafé par-devant, la couronne aux trois fleurons perpendiculaires; il tient un calice :

MISTICA FERT HEROS LIBAMINA REXQUE SACERDOS.

« Ce héros, roi et pontife, offre des libations symboliques. »

Abraham saisissant un bélier :

HOC ARIES PREFERT QUOD HOMO DEUS HOSTIA DEFERT.

« Ce bélier désigne à l'avance l'immolation de l'Homme- « Dieu. »

Isaac qui porte sur ses épaules, comme plus tard Jésus, le bois où il doit être immolé :

SIC CRUCIS ES, CHRISTE, CEU LIGNI PORTITOR ISTE.

« O Christ, tu portes ta croix, comme celui-ci le bois [du « sacrifice]. »

Noe qui tient l'arche, symbole de la religion nouvelle :

ARCA SUPERFLUA. DUX SUNT CHRISTI FONS SACER ET CRUX.

« L'arche surnage; l'eau sacrée [du baptême] et la croix « du Christ sont notre guide. »

Iacob assis, les bras croisés :

TRANSVERSE PALME RECITANT SPECIEM CRUCIS ALME.

« Ses mains croisées annoncent la forme de la croix du « salut. »

Un jeune homme nimbé marque d'un *tau* la porte d'un édifice :

SANGUIS IN HOC POSTE POPULUM TUTATUR AB HOSTE.

« Le sang sur cette porte défend le peuple de l'ennemi. »

Moises frappant le rocher :

FONS SILICIS SOLIDI CRUOR EST SALVANS CRUCIFIXI.

« L'eau de ce dur rocher, c'est le sang libérateur du cru- « cifié. »

Moises montrant le serpent d'airain :

ASPICE SERPENTEM TIPICUM POPULOS REDIMENTEM.

« Regardez ce serpent symbolique qui rachète les peuples « [du péché]. »

Botrus. La grappe de raisin suspendue à un bâton et portée par deux hommes (*Num.*, XIII, 24) :

VECTE CRUCEM, CHRISTUM BOTRO DIC IN CRUCE FIXUM.

« Il faut voir la croix dans ce levier, et dans cette grappe « le Christ crucifié. »

Un saint marquant du T symbolique le front d'un Hébreu :

MORS DEVITATUR PER TAU DUM FRONTE NOTATUR.

« On évite la mort par la marque de ce tau sur le front. »

Vidua. La veuve de Sarepta ramasse et tient croisés les morceaux de bois qui doivent servir à cuire le pain d'Élie (*Reg.*, III, XVII, 10) :

LECTA DUO LIGNA CRUCIS EDUNT MISTICA SIGNA.

« Deux branches ramassées [par elle] sont un signe mysti- « que de la croix. »

Esaias.

LIVORE EJUS SANATI SUMUS (*Es.*, LIII, 5).

« Nous avons été guéris par ses meurtrissures. »

David couronné, vêtu comme un roi franc, et tenant dans ses mains le sceptre et le globe :

DE TORRENTE IN VIA BIBET, PROPTEREA EXALTABIT CAPUT. (*Ps.*, CIX, 7.)

« Il boira de l'eau du torrent dans le chemin, et c'est pour « cela qu'il élèvera sa tête. »

Salemon vêtu comme son père :

DILECTUS MEUS CANDIDUS ET RUBICONDUS. (*Cant.*, V, 10.)

« Mon bien-aimé éclate par sa blancheur et par sa rougeur. »

Ieremias, prophète.

TORCULAR CALCAVIT DOMINUS VIRGINI FILIE JUDE. (*Jer. Lam.*, I, 15.)

« Le Seigneur a foulé lui-même le pressoir à l'égard de la « Vierge, fille de Juda. »

L'encadrement de tous ces sujets se compose d'une large bande de feuillages, aux angles de laquelle sont placés l'ange ailé, l'aigle, le lion et le bœuf tenant un phylactère sur lequel est gravé le premier mot de l'Évangile, écrit par le saint évangéliste qu'ils symbolisent. Cette bande de feuillages, burinée en creux et niellée d'émail, est renfermée entre deux listels qui portent chacun une inscription. Sur le listel intérieur on lit :

HUJUS APEX FORME PREFERT ANIMAL QUADRIFORME
QUOD JUSTI QUIQUE PRETENDUNT CARNE NOIQUE.
SI PRUDENS HOMINEM[1], SI CONSTANS SCRIBE LEONEM,
HOSTIA SI VIVA VITULUS, AQUILA EST THEORIA.
HANC FORMAM MORUM DAT LEX EVANGELIORUM,
ET REFERUNT ISTI CRUCIS EXEMPLARIA CHRISTI.

« Ce cadre présente quatre animaux différents, que les « justes reproduisent matériellement et spirituellement à la « fois. La prudence est représentée par l'homme, la force per- « sévérante par le lion, la souffrance dans cette vie par le « taureau, la contemplation par l'aigle. La loi des évangélistes « nous donne cette règle de conduite, et ces quatre emblèmes « sont une reproduction de la croix en Christ. »

L'inscription qui couvrait le listel extérieur se composait

(1) L'ange sous la figure de l'homme.

de six vers : l'un des grands côtés a été enlevé, et l'inscription est incomplète ; il manque deux mots au premier vers, le second vers tout entier et le premier mot du troisième ; voici ce qui reste de cette inscription :

EN TESTAMENTI DATUR ARCA. . . . .

. . . .

. . . [VIR]GAM CUM MANNA CONTINET URNAM[1],

URNA CARO CHRISTI, DEITAS TU MANNA FUISTI.

SIC MANDATORUM TABULIS DECRETA PIORUM

VIRGA DEUM NATUM CANIT ET SOLVISSE REATUM.

« Ceci représente l'arche du Testament..... [Elle contient] « une verge (la verge d'Aaron qui avait fleuri) et une urne « remplie de manne. L'urne c'est la chair du Christ, et la « manne sa divinité. Ainsi la verge désignée par les tables « des saints commandements annonce la naissance de Dieu « et la rédemption du péché. »

Cette belle et fine gravure, ouvrage de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe, est une preuve que l'art était très florissant et très avancé à cette époque. — H. 30 cent., L. 22.

953 — Châsse en cristal de roche, renfermée dans une monture en cuivre doré. = Ce reliquaire, comme tous ceux du moyen âge, reproduit la forme d'un monument religieux. L'ossuaire, en cristal de roche, est taillé à huit pans ; il a 26 centimètres de longueur sur un diamètre de 8 centimètres. Il est placé longitudinalement entre deux pignons figurant des portails d'église, à frontons triangulaires. La porte, figurée sur l'un des portails par une gravure en creux, est séparée en deux baies trilobées par une colonnette torse. L'annonciation est représentée en figures de ronde bosse sur cette porte ; sur l'autre portail, la crucifixion. Chacun des portails est flanqué de deux tours carrées, surmontées sur leurs quatre faces de frontons triangulaires, du centre desquels s'élève une flèche à quatre pans, terminée par une boule sur laquelle est posé

(1) Épitre de saint Paul aux Hébreux, IX, 4 : « *Aureum habent turi-* « *bulum et arcam testamenti circumtectum ex omni parte auro, in qua* « *urna aurea habens manna et virga Aaron quæ fronduerat.* »

un aigle aux ailes déployées. Les deux pignons sont réunis par un ornement de faîtage en filigrane, qui est interrompu par trois lanternes rondes renfermant des reliques. Ces lanternes sont surmontées de boules de cristal qui portent des aigles. Ce petit édifice, qui s'élève sur une plinthe ornée de pierreries et d'écussons armoriés, est porté sur les épaules de quatre anges vêtus de longues tuniques. Leurs pieds nus reposent sur un soubassement décoré d'améthystes, de cristaux de roche, de fleurons d'argent et d'écussons armoriés, parmi lesquels on remarque l'écu de France ancien, celui d'Angleterre, de gueules aux trois léopards d'or, celui de Bourgogne ancien, bandé d'or et de gueules de six pièces, celui de Flandre, d'or au lion de sable, et celui de Hongrie, fascé d'or et de gueules de huit pièces.

Les décorations de ce monument indiquent une production du XIIIe siècle ; il faisait partie de la collection de M. le comte de Renesse-Breidbach. — H. tot. 35 cent., L. 14, Long. 30.

Des reliques sont encore renfermées dans les différentes parties de la châsse. Les plus importantes sont une portion considérable d'un os de sainte Marguerite, avec cette inscription : S^A MARGARETA V., en caractères du XIVe siècle ; un os de saint Philippe, apôtre, avec l'inscription : PHILIPPI APLI, en caractères du XVe ; une petite fiole renfermant de cette huile qui, suivant la légende, suintait des os de sainte Catherine[1] ; cette inscription, en ancien flamand, y est attachée : OLLICH VAN SCTE KATHERINE JOFFER, *huile de sainte Catherine vierge ;* un petit médaillon, renfermant sous verre une parcelle de la vraie croix, ainsi que l'indique cette inscription en vieux flamand, qui y est jointe : VAN DE HILGEN CRUX ; un morceau de linge roulé dans un papier portant pour inscription : VALERII EPI, en caractères du XIIIe siècle.

954 — Pied de reliquaire en bronze doré et ciselé. = Il se

(1) « Les anges prirent son corps et l'apportèrent au mont Sinaï, et ils l'ensevelirent honorablement ; et il coule continuellement de ses os une huile qui guérit les membres de tous les malades. » *Légende dorée*, vie de sainte Catherine.

compose d'un socle de forme quadrangulaire, soutenu sur les épaules de quatre jeunes lévites, revêtus de longues tuniques, exécutés de ronde bosse.

Les quatre faces du socle sont divisées chacune par moitié en deux ornementations différentes : un feuillage découpé et ciselé à jour, enrichi de grenats cabochons et un bas-relief ciselé représentant deux animaux bizarres qui se détachent sur un fond d'émail vert.

Un petit plateau plus élevé occupe le centre du socle, et reçoit la tige qui portait l'ossuaire. Une gorge, divisée en quatre parties, réunit les quatre faces du socle à chacun des côtés correspondants du petit plateau. Sur chacune des parties de la gorge est représenté un sujet exécuté au repoussé, et ciselé avec beaucoup d'art. C'est toute la légende d'un saint évêque ou abbé dont nous n'avons pu découvrir le nom.

Ouvrage du XIIIe siècle. — H. tot. 9 cent., Long. 11, L. 93 mill.

L'objet qui vient d'être décrit sert aujourd'hui de pied à la navette en émail incrusté, nº 675.

955 — Reliquaire en cuivre doré, décoré de pierreries et de fleurons en argent. = Ce reliquaire a la forme d'une manche de vêtement, enrichie d'une large bordure de pierreries, et de laquelle sort une main élevée dans l'action de bénir, peinte en couleur naturelle. Une ouverture, pratiquée au centre et fermée par une glace, permettait de voir la relique qui s'y trouvait renfermée. Il est porté sur un socle ovale en bronze ciselé et doré.

Ouvrage de la fin du XVe siècle. — H. tot. 44 cent.

956 — Encensoir en cuivre doré. = Le couvercle a la forme d'une tour ronde à deux étages, percée de fenêtres-ogives, dans le style flamboyant du XVe siècle, et surmontée d'un toit conique à jour. Trois tours crénelées divisent le premier étage en trois parties, et servent de conduit aux chaînes de suspension.

Ouvrage allemand du XVe siècle. — H. 22 cent.

957 — Ostensoir en bronze ciselé et doré. = Le cylindre de verre destiné à recevoir l'hostie est renfermé entre deux

contreforts chargés de clochetons, et terminés par des aiguilles fleuronnées ; il est fermé par un couvercle de forme hémisphérique, surmonté d'une pyramide à quatre pans, qui porte une croix. Deux petites figures, exécutées de ronde bosse, sont placées à droite et à gauche de la pyramide. Le tout est porté par une tige qui vient se fixer sur un pied découpé en six lobes. — H. 45 cent.

Cet objet provient de la collection de M. le comte de Renesse-Briedbach ; il appartient au XVe siècle.

958 — Reliquaire en bronze doré, de forme hémi-cylindrique. = Il est élevé sur un pied décoré de têtes d'anges ciselées, d'émaux et de pierreries.

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 33 cent.

959 — Deux salières faisant pendants l'une à l'autre. = Trois tritons, à visages d'argent, placés aux angles d'un soubassement triangulaire, soutiennent au-dessus de leur tête trois coquilles, dont les talons se réunissent au sommet d'un balustre qui occupe le centre du monument. Au-dessus des coquilles s'élève sur ce balustre un piédestal portant une statuette : celle de Jupiter dans l'une des salières ; celle de Vénus Anadyomène dans l'autre.

Travail italien. — H. 30 cent.

960 — Ostensoir en bronze doré. = Le médaillon circulaire, destiné à recevoir l'hostie, est placé entre quatre colonnettes qui supportent une espèce de dais terminé par une petite lanterne hexagone surmontée d'une flèche à six pans. Six figurines en argent complètent la décoration de cette lanterne. A droite et à gauche du saint sacrement, deux figures en argent, vêtues de longues tuniques, portent des flambeaux. Toute la partie supérieure de l'ostensoir, qui vient d'être décrite, repose sur un balustre porté par un pied, sur lequel deux anges, ailés et vêtus, sont à genoux, élevant les mains vers le Seigneur. Ce pied, élégamment découpé, est en outre enrichi de quatre médaillons en argent, ciselés en relief, où sont représentés les évangélistes. — H. 68 cent., L. 36.

961 — Plateau à huit pans. = Il est composé de dix-sept

plaques de fausse aventurine taillées à facettes sous différentes formes, et renfermées dans une monture en bronze doré, dont la tranche est découpée en rinceaux élégants.

Travail italien. — D. 27 cent.

962 — Bassin octogone. = Ce bassin, ornement de dressoir, est composé d'une monture en bronze doré dont les dispositions forment dix-sept médaillons décorés de sujets, d'oiseaux et de fleurs peints à la gouache sur vélin, et renfermés entre deux pièces de cristal. Le bord est enrichi de rinceaux découpés à jour, entremêlés de cristaux et de pierres dures de diverses couleurs taillés en forme de perles.

Travail de la fin du xvie siècle. — D. 35 cent.

963 — Bénitier en bronze doré, enrichi de figurines et d'ornements en corail. = La tranche est décorée de rinceaux fleuronnés découpés à jour, émaillés en blanc et rehaussés de coraux. La figure en pied de saint Jean l'évangéliste est gravée au revers sur le cuivre doré du fond. Une coupe, destinée à recevoir l'eau bénite, existait au-dessous du pan inférieur de l'encadrement.

Travail italien de la fin du xvie siècle ou du commencement du xviie siècle. — H. 50 cent., L. 37.

964 — Bénitier en bronze, décoré de sculptures en corail. = Ce bénitier figure le portail d'une église, présentant deux ordres de colonnes superposés, et terminé par un fronton brisé. Chaque étage du monument est encadré par des consoles renversées; des statues d'anges et de saints sont placées entre les colonnes et sur les consoles; dans le tympan du fronton, la figure à mi-corps de Dieu le père, et, sur le rampant, deux anges assis. Une coquille pour l'eau bénite, soutenue par une tête d'ange, est fixée au bas du monument. Une arcade, figurant la porte de l'édifice, s'ouvre entre les colonnes de l'étage inférieur. Dans le bas est placé saint Ignace de Loyola; dans le haut, la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Les figures, les colonnes et les ornements sont en corail. Le monument, placé dans un cadre d'écaille, se détache sur un fond de velours vert.

Travail italien de la même époque. — H. 38 cent., L. 25.

965 — Bénitier en bronze doré et émaillé, orné de coraux. = L'archange saint Michel, terrassant le démon, est placé au centre du monument, au milieu d'une auréole ardente, dont les rayons sont alternativement en corail et en émail blanc; d'une main, il tient la lance; de l'autre, le globe crucigère. La figure de l'archange, d'un seul morceau de corail, se détache entièrement du fond; un nuage bleu, semé de têtes d'anges en corail, occupe le haut du tableau.

L'auréole est renfermée dans une riche bordure de forme décagone, couverte d'enroulements en émail rehaussés de coraux. Au-dessous du pan inférieur est placée la coupe destinée à recevoir l'eau bénite : elle est enrichie de têtes d'anges en corail; les autres pans de la bordure sont bordés de fleurons émaillés découpés à jour.

Travail italien du même temps. — H. 66 cent., L. 50.

966 — Cadre en bronze doré, enrichi de corail et d'émaux. = Les angles du cadre sont décorés de figures d'anges se terminant en gaîne; les têtes sont en corail, les corps en bronze doré, les ailes et les gaînes en émail blanc. Le champ de la bordure est semé de coraux taillés sous diverses formes et de fleurons d'émail; sa tranche extérieure est ornée de rinceaux d'une grande richesse, émaillés en blanc et découpés à jour.

Ouvrage italien de la même époque que les trois objets dont la description précède. — H. 71 cent., L. 65.

Ce cadre renferme une Vierge peinte à l'huile, cataloguée n° 551.

967 — Cadre de forme hexagone. = Il est enrichi de coraux et d'émail; la tranche est découpée en rinceaux à jour.

Travail italien. — H. 25 cent., L. 19.

Ce cadre renferme la Vierge, d'après Carlo Dolci, cataloguée n° 556.

968 — Grand plat rond. = Ce plat, ornement de dressoir, est enrichi de coraux taillés sous diverses formes et de médaillons en corail; au centre, une figure d'enfant, aussi en

corail, sculptée en haut relief. Le bord est décoré de rinceaux découpés à jour et émaillés en blanc.

Ouvrage italien. — D. 43 cent.

969 — Plat en cuivre argenté de forme ovale. = Il figure un plateau de jonc, au centre duquel se trouve un médaillon chargé d'un bouquet de fruits. Ces ornements sont exécutés au repoussé. Ouvrage du XVIIe siècle. — Long. 30 cent., L. 25.

§ III. ORFÉVRERIE D'ÉTAIN.

970—Aiguière et son bassin. =L'aiguière, de forme ovoïde, est décorée de riches arabesques, d'une netteté et d'une conservation parfaites, qui encadrent, sur le milieu de la panse, trois médaillons. La paix, la guerre et l'abondance y sont représentées sous des figures allégoriques. L'anse est formée par un buste de femme terminée en gaîne. Un élégant couvercle, qu'il est très rare de rencontrer dans les aiguières de Briot, est attaché à l'anse.

Le bassin, de forme ronde, est aussi bien conservé que l'aiguière ; l'ombilic sur lequel elle repose est orné d'un médaillon, où se trouve représentée la tempérance ; il est entouré de quatre cartouches ovales, séparés par des bustes en hermès, placés au milieu d'arabesques. Huit médaillons, séparés alternativement par des masques drapés et par des arabesques, décorent le rebord. La grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la géométrie, l'astrologie et la musique, représentées sous la figure de femmes entourées d'attributs allégoriques, et Minerve, remplissent ces médaillons.

Au revers se trouve l'effigie de l'artiste, avec cette inscription : SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT. Briot florissait sous le règne de Henri II. — H. de l'aiguière 27 cent., D. du bassin 45.

Ce bel objet provient du cabinet de M. de Monville.

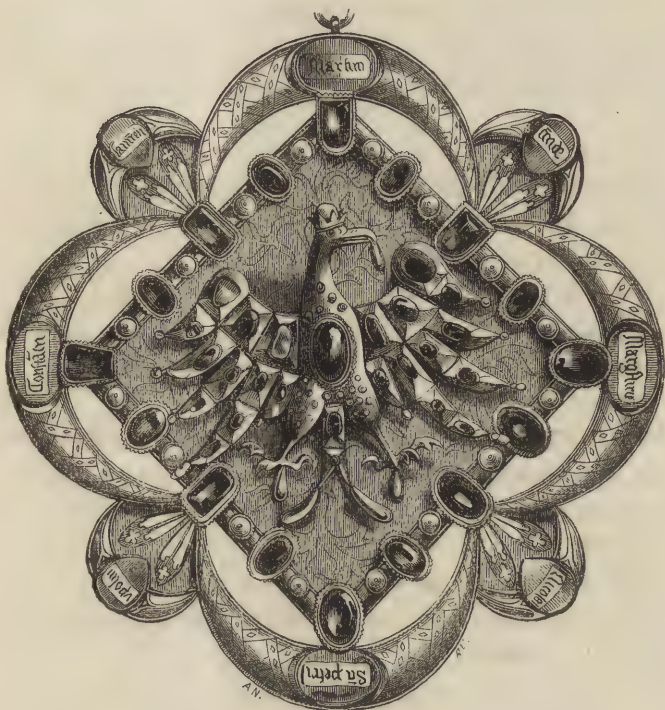
971 — Deux canettes semblables, à couvercles et à anses. =La panse est décorée de trois médaillons où sont représentées, par des figures allégoriques, la patience, la douceur

et l'industrie. Le couvercle est enrichi de mascarons et d'arabesques. Un buste de femme en hermès est appliqué sur l'anse. — H. 18 cent., D. 10.

Bien que ces deux vases aient été fondus dans le même moule, ils portent cependant sous le fond des poinçons différents : l'un est marqué d'un I et d'un F ; l'autre d'un écu armorié avec les lettres F. B. Ils sont d'ailleurs traités absolument dans le style du bassin et de l'aiguière signés de Briot. Il y a donc lieu de croire qu'ils proviennent de cet artiste, et que les poinçons ne sont autre chose que le chiffre des personnes auxquelles ces vases ont appartenu.



N° 913.



N° 981.

BIJOUTERIE.

§ I. BIJOUX ANTIQUES.

972 — Collier. = Il est formé par des boules, alternativement d'or et de pâte de verre couleur sardoine, qui sont renfermées dans des plaques d'or hémisphériques. Les fermoirs représentent des têtes de béliers dont les yeux sont émaillés.

Travail étrusque. — Long. 37 cent.

Il provient de la collection Durand. (Cat. n° 2077.)

973 — Collier = Il est formé de boules d'or, supendues à de petites plaques estampées, de forme quadrangulaire, qui sont séparées par des grains d'or.

Travail étrusque. — Long. 36 cent.

Il provient de la même collection. (Cat. n° 2071.)

974 — Collier. = Il se compose de petits anneaux en or, auxquels sont suspendus des saphirs d'Orient de forme ovale aplatie.

Travail grec.

Il provient de la même collection. (Cat. n° 2080.)

975 — Bague élastique en or, formée par un serpent qui s'enroule sur lui-même.

Elle provient de la même collection. (Cat. n° 2114.)

976 — Bague en or, ornée d'une pâte vitreuse, verte et chatoyante.

De la même collection. (Cat. n° 2138.)

977 — Collier. = Il est composé alternativement de perles et de saphirs, séparés par des rectangles d'or. En pendeloque, une perle forme de poire entre deux saphirs.

Travail grec. — Long. 50 cent.

978 — Bague en or, dont le chaton est formé d'une pâte composée d'émaux rouge, jaune, vert et bleu-lapis, entremélés et fondus ensemble.

§ II. BIJOUX DU MOYEN AGE.

979 — Fermail de manteau en or. = Ce bijou, de forme ronde, est armé d'une aiguille qui sert à le fixer. Il est enrichi de deux gros rubis et de quatre émeraudes cabochons. Deux lions traités en haut relief et des branches de feuillages finement travaillées remplissent les intervalles qui séparent les pierres. Ces animaux, ciselés en relief, sont rapportés sur le fond du bijou, ainsi que les feuillages.

Ouvrage du XIIIe siècle. — D. 40 mill.

980 — Ceinture en argent doré. = Elle est composée de cinquante-sept rosaces, figurant des branchages d'arbustes sans feuilles, appliquées sur une bande de velours doublée d'un galon d'or. La boucle et l'ornement qui décore le bout de la ceinture sont enrichis de feuillages fleuronnés, ciselés en relief et rehaussés de pierreries.

Ouvrage du XIVe siècle. — Long. 1 m. 45 cent.

Cette pièce a été gravée dans l'*Album* de M. Du Sommerard, 9e série, pl. XXXIV.

981 — Fermail de chape en argent doré. = Il est en forme d'un quatre-feuilles dont les points d'intersection sont surmontés de petits lobes. Cette partie du bijou est ornée d'émaux incrustés et de huit médaillons en cristal de roche qui recouvrent des reliques. Un losange, dont le contour est décoré de cabochons de diverses couleurs et de perles, est inscrit dans le quatre-feuilles. Il renferme un aigle couronné, vu de face, dont le corps et les ailes sont enrichis de pierres fines, rubis, saphirs et grenats cabochons.

Ouvrage du XIVe siècle. — D. 18 cent.

M. Du Sommerard a gravé ce bijou dans son *Album*, 10e série, pl. XXXIV ; nous le reproduisons en tête de ce chapitre.

982 — Gros anneau en argent. = La lune en croissant dans son premier quartier est gravée sur le chaton qui servait de sceau.

983 — Diptyque en argent, de forme octogone, décoré de sujets ciselés en relief. = A l'extérieur, d'un côté, l'annonciation : la Vierge est agenouillée ; l'ange vêtu et ailé, un genou en terre devant elle, déploie un phylactère sur lequel on lit en caractères gothiques : AVE MARIA. Dans le haut du tableau, la tête nimbée du Père éternel : de sa bouche s'échappe un jet de rayons qui enveloppe la divine colombe ; deux mains accompagnent la tête de Dieu le père ; la droite bénit, la gauche tient le globe crucigère. Deux anges encensent le Très-Haut.

De l'autre côté, la naissance de Jésus. La Vierge et saint Joseph sont en adoration devant le Christ couché à terre, au centre d'une auréole rayonnante. Dans le haut du tableau, la même représentation symbolique de Dieu le père.

Le diptyque s'ouvre à charnière. A l'intérieur, chaque feuillet présente un sujet en haut relief, se détachant sur un fond d'azur semé d'étoiles d'or. Dans le feuillet droit, la Vierge, couronnée et nimbée, est assise sur un croissant, allaitant l'enfant Jésus. Deux anges, les ailes déployées, occupent le

haut du tableau. Dans le feuillet gauche, la crucifixion. Le Christ est attaché à la croix ; la Vierge et saint Jean se tiennent debout sous ses branches; quatre anges reçoivent dans des *graals*[1] le sang qui s'écoule des plaies de N. S.

La tranche extérieure du bijou est couverte de cette inscription en caractères gothiques, dont nous rétablissons les abréviations :

DOMINUS MEUS
ET DEUS MEUS,
AVE BENIGNE JESU CHRISTE,
NATUS EX MARIA VIRGINE.
SALVE REGINA MISERICORDIE.
ME TIBI VIRGO PIA
GENITRIX COMMENDO MARIA.

Ouvrage de la fin du XIVe siècle. — H. 37 mill., L. 30.

984 — Médaillon en argent de forme ronde. = Deux bas-reliefs ciselés, découpés à jour et dorés, se détachent sur le fond blanc de l'argent. D'un côté, l'annonciation ; de l'autre, le pape saint Grégoire, suivi de deux cardinaux, est en adoration devant le Christ, qui lui apparaît au-dessus de l'autel où il allait offrir le sacrifice de la messe. Le ciel est rempli par des saints qui soutiennent les instruments de la passion ; un ruban enroulé, en vermeil, contourne la tranche du bijou.

Ouvrage du commencement du XVe siècle. — D. 6 cent.

985 — Anneau en argent formé par deux rameaux d'arbres noueux entrelacés. Un chiffre ou monogramme, servant de sceau, existe sur le chaton.

Ouvrage du XVe siècle.

986 — Croix en argent doré et émaillé, enrichie d'ornements en filigrane d'or et de pierreries. Elle repose sur une tige annelée dont le pied est découpé en dix lobes. Cette

(1) Nous avons parlé du *graal* dans une note au nº 952 ; il était unique dans l'origine ; mais à partir du XIIIe siècle il s'est multiplié. On rencontre souvent dans les monuments figurés postérieurs à cette époque, comme dans notre diptyque, des anges qui reçoivent chacun dans un graal le sang qui sort des différentes plaies du Christ.

croix d'argent sert d'enveloppe à une petite croix en bois sculpté de travail grec, dans le style de celle décrite sous les nos 2 et 39. — H. 19 cent.

987 — Figurine en or émaillé. = La Vierge debout, tenant l'enfant Jésus dans ses bras ; sa tête est auréolée d'un nimbe en diamants, frangé de quinze rayons. La figure est élevée par un fût de colonne décoré de diamants.

Travail italien de la fin du xve siècle. — H. 65 mill.

988 — Bague haute en or, bordée d'une torsade en filigrane. = Un bas-relief ciselé et découpé est fixé sur le pourtour. On y a représenté les premières scènes de la Genèse : la naissance de la femme, la tentation du serpent, l'expulsion du paradis.

Travail de la fin du xve siècle. — H. 21 mill.

989 — Bague juive. = Le chaton a la forme d'un cercueil à couvercle prismatique. On y voit une inscription hébraïque en caractères fort anciens, qu'on peut lire et traduire ainsi : במוב תרא « puisses-tu voir le bien ! » Le cercueil est soutenu par deux dragons ailés dont les queues forment l'anneau de la bague.

990 — Petit reliquaire en forme de lanterne en argent doré, orné de six rubis. = Dans l'intérieur, saint Georges à cheval perce le dragon de sa lance et délivre Marie de Cappadoce. Groupe de figurines en ivoire.

Travail de la fin du xve siècle ou des premières années du xvie. — H. 7 cent.

§ III. BIJOUX DE LA RENAISSANCE.

991 — Pendant [1] en or ciselé et émaillé. = L'annonciation y est représentée en figures de ronde bosse. La Vierge est assise devant un prie-dieu tenant un livre à la main ; l'ange

(1) Le nom de *pendant*, donné à cette sorte de bijou par Benvenuto Cellini dans son *Traité de l'orfévrerie* (ch. V), lui a été conservé en France au xvie siècle, comme on le voit par l'inventaire de Henri II, ms. Bibl. roy., fonds Lancelot, no 9501.

est debout devant elle ; le Saint-Esprit descend du ciel sous la forme d'une colombe. Un riche dais est soutenu par deux anges au-dessus de ce groupe, qui a pour encadrement deux légères colonnes composées de rubis et de diamants. Le pendant se termine par un culot d'où pendent trois perles. Toutes les parties de ce précieux bijou sont enrichies de diamants et de rubis. Le revers est décoré d'ornements découpés à jour en or ciselé et émaillé.

Ouvrage de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle. — H. 75 mill., L. 60.

992 — Pendant en or ciselé et émaillé, enrichi de pierres fines. = Deux figurines de ronde bosse sont placées sous une arcade : une jeune femme, vêtue d'une tunique talaire (l'astronomie ?), tient un compas à la main et paraît faire une démonstration scientifique à un vieillard debout auprès d'elle; ce vieillard porte la cataphracte antique et est enveloppé d'un manteau; il existait sans doute entre les deux figures un piédestal sur lequel était posée une sphère. Ces figures sont en or ciselé ; les carnations et une partie des vêtements sont émaillées ; l'arcade sous laquelle elles sont placées est accompagnée de deux colonnes de diamants-table; les dés des piédestaux des colonnes sont formés de gros rubis. De chaque côté, en dehors des colonnes, sont des socles qui supportent des vases en rubis ; un fronton, dont le centre est orné d'un gros diamant, surmonte l'arcade ; le monument est terminé par un culot avec trois rubis en pendeloques.

Le revers présente une décoration architecturale finement ciselée et émaillée. Ce bijou, qui contient 25 diamants, 12 rubis et 1 grenat, est encore plus précieux pour la délicatesse exquise du travail que par la valeur des pierres fines dont il est embelli. Il est attribué à Benvenuto Cellini. — H. 7 cent., L. 6.

993 — Enseigne de forme ovale[1]. = Adam et Ève nus et

(1) Ce genre de bijou était très en vogue en Italie au commencement du XVIe siècle. Benvenuto Cellini en a décrit avec détails les procédés de fabrication, dans son *Traité de l'orfévrerie;* il lui donne le nom de *medaglia di piastra d'oro*. En France, il reçut le nom d'*enseigne*, ainsi

debout. Ces figures, en or et émaillées en couleur, sont appliquées sur un champ de prime d'émeraude, duquel elles se détachent presqu'entièrement. La pierre est encadrée dans une bordure en or émaillé, ornée d'une émeraude en pendeloque. Ce bijou est également attribué à B. Cellini. — H. 40 mill., L. 30.

994 — Cartouche ovale en or émaillé. = Une tête vue de face et un mufle de lion ciselés en relief, au milieu de rinceaux d'une grande élégance découpés à jour, occupent le haut et le bas sur chaque face. On peut induire de cette légende, *extincta vivet,* émaillée sur le contour, que ce cartouche renfermait un portrait de femme exécuté, suivant toute apparence, en pierre dure; il a été remplacé par un camée moderne représentant les trois Grâces. Pendeloque en émeraude. Ce cartouche est attribué à B. Cellini. — H. 50 mill., L. 30.

995 — Enseigne de forme ovale. = Mercure et Minerve. Figures en or exécutées au repoussé et émaillées. Elles sont appliquées sur un champ de lapis-lazuli, doublé d'un cristal décoré d'ornements gravés, dont les intailles, incrustées d'or, sont émaillées en couleur.

Les deux plaques sont serties dans une torsade d'or ciselé, ornée d'une perle en pendeloque — H. 40 mill., L. 30.

996 — Pendant en or ciselé et émaillé. = Une sirène ailée à double queue. D'une main elle tient un miroir formé d'un diamant-table; de l'autre, un serpent; son ventre est formé par un rubis cabochon. Triple chaîne de suspension attachée à un cartouche; perle noire en pendeloque. — H. 40 mill., L. 35.

Ce bijou a servi de motif au cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

997 — Enseigne de forme ovale. = Saint Georges à cheval terrassant le dragon. Figures en or ciselé et émaillé, relevées en bosse et appliquées sur un champ de lapis-lazuli, dont le revers présente une figure de guerrier gravée en intaille. Bordure en or émaillé. — H. 48 mill., L. 40.

998 — Bas-relief. = Hercule étouffant Antée. Le corps

qu'on peut le voir dans l'inventaire de Henri II. Nous lui avons conservé ce nom.

des deux combattants est formé de perles baroques ; les cheveux et les vêtements sont en or ciselé, les visages et les membres, en or émaillé.

Ce groupe est placé dans un cartouche surmonté de la peau du lion de Némée et de la massue d'Hercule. Cet ouvrage de plastique est enrichi de perles et de pierres fines. — H. 13 cent., L. 9.

999 — Anneau en or ciselé et émaillé. = Un enroulement, terminé par deux têtes, attache le chaton qui est orné d'un rubis cabochon.

1000 — Enseigne de forme ovale. = Buste de nègre en agate-onyx appliquée sur agate blanche. La coiffure, les draperies et les ornements sont en or ciselé et émaillé. La bordure, en or émaillé, est enrichie de diamants, de rubis, d'émeraudes et de trois pendeloques en pierres fines. Triple chaîne de suspension. — H. 40 mill., L. 35.

1001 — Figurine. = Un chien assis. Le corps est formé d'une perle baroque ; la tête et les membres sont en or finement ciselé et émaillé ; il porte un collier de rubis. Socle en argent doré. — H. de la figurine. 40 mill.

1002 — Pendant en or ciselé et émaillé. = La France, sous la figure d'une femme revêtue d'une robe fleurdelisée, est assise sur le dos d'une licorne, à côté de la Victoire, qu'elle tient embrassée : elle est armée d'une épée de diamant ; la Victoire porte une palme. La poitrine et la croupe de la licorne sont formées par des perles baroques du côté où se présentent les figures. Le bijou est enrichi de diamants, de rubis, d'émeraudes et de deux perles en pendeloque. — H. 90 mill., L. 85.

1003 — Pendant en or ciselé et émaillé. = Une autruche, qui tient dans son bec un fer à cheval, porte sur son dos un nègre qui la conduit, armé du crochet des cornacs. L'un des côtés du corps de l'animal est formé d'une perle baroque ; sa tête, ses ailes et le plumage de sa queue sont ornés de rubis, de diamants-table et d'émeraudes. Double chaîne de suspension attachée à un cartouche enrichi d'une hyacinthe et d'une perle noire en pendeloque. — H. 70 mill., L. 50.

1004 — Pendant de ceinture de forme ovoïde, en or ciselé,

découpé à jour et émaillé. = Il est composé de rinceaux, de figures chimériques et d'ornements du meilleur goût. Quatre perles en pendeloque. — H. 10 cent.

1005 — Autre pendant en ceinture de forme sphéroïdale, en or ciselé et émaillé. = Il est découpé à jour et enrichi de perles et de grenats. — H. 45 mill.

1006 — Figurine en or ciselé et émaillé, enrichi de diamants-table. = Cupidon, les ailes déployées, s'élance dans les airs un bandeau sur les yeux; il tient un arc; son carquois, bien fourni de flèches, est attaché à ses épaules. — H. 24 mill.

1007 — Pendant en or émaillé, enrichi de quatre émeraudes. = Il renferme un camée en agate-onyx représentant une tête vue de profil. Saphir en pendeloque. — H. 60 mill., L. 45.

1008 — Couronne de madone en or. = Elle est composée d'un cercle décoré d'ornements émaillés, rehaussés de rubis, d'émeraudes et de perles alternés. Le cercle est surmonté de huit fleurons émaillés enrichis de pierres fines et terminés par des perles. — H. 35 mill., D. 55.

1009 — Enseigne de forme ovale. = Figurine en haut relief, représentant un homme casqué, assis sur un trône d'or. La tête, l'un des bras et les deux jambes sont en agate rose; une perle bizarre forme le torse. La figurine est appliquée sur un fond de jaspe sanguin qui est entouré d'une branche d'arbre en or ciselé, sur laquelle se déroule une guirlande de fleurs émaillées. — H. 70 mill., L. 55.

1010 — Enseigne de forme ovale. = Tête laurée vue de profil, appliquée sur un fond de jaspe sanguin. La figure est en jaspe blanc; le sommet de la tête est formé par une perle; la couronne, les cheveux et les draperies du buste sont en or émaillé; la bordure, également en or émaillé, est enrichie de six rubis. — H. 48 mill., L. 38.

1011 — Enseigne de forme ovale. = Lucrèce se donnant la mort. Figure nue vue de face jusqu'aux cuisses, en jaspe blanc appliqué sur jaspe sanguin. La partie inférieure du torse est couverte par un manteau qui descend des épaules; ce vêtement, ainsi que la coiffure, est en or parsemé de dia-

mants, de rubis et d'émeraudes. Bordure en or émaillé, enrichie de rubis. Chaîne de suspension avec une perle en pendeloque. — H. 75 mill., L. 60.

1012 — Figurine. = Un lion. Le corps est formé d'une perle baroque. La tête et les membres sont en or ciselé et émaillé. — H. 15 mill.

1013 — Pendant en or émaillé. = Un aigle tient dans ses serres une branche d'arbre, à laquelle est attaché un crapaud. Un rubis cabochon est incrusté sur la poitrine de l'aigle et un diamant sur le dos du crapaud. Double chaîne de suspension et trois perles en pendeloque. — H. 50 mill., L. 30.

1014 — Pendant en or ciselé et émaillé. = Saint Georges à cheval terrassant le dragon. Il est orné de rubis, d'une rose et de trois petites perles noires en pendeloque. — H. 50 mill., L. 45.

1015 — Anneau en or ciselé et émaillé; turquoise au chaton.

1016 — Anneau en or ciselé et émaillé; le chaton est enrichi d'un grenat cabochon.

1017 — Petit crochet en or émaillé, destiné aux usages de la toilette. = Le manche est formé d'une figurine en or ciselé, représentant Cléopâtre; il est enrichi d'un diamant-table et de deux rubis. — Long. 50 mill.

1018 — Figurine en or. = Un centaure. Le buste de l'homme et la croupe du cheval sont formés par des perles baroques. — H. 27 mill., Long. 40.

1019 — Pendant en or émaillé. = Un requin. Le dos est formé d'une perle baroque ; le corps est parsemé d'émeraudes, les yeux sont en grenat. Double chaîne de suspension à chaînons émaillés, qui sont attachés à un cartouche décoré de deux émeraudes et d'une perle en pendeloque. — Long. 55 mill.

1020 — Pendant. = Un sphinx. Une perle baroque forme le corps ; la tête, les ailes, la croupe et les membres sont en or émaillé. Double chaîne de suspension, attachée à un cartouche enrichi d'une perle en pendeloque. — H. 60 mill., Long. 50.

1021 — Figurine en or émaillé. = Un dragon marin. L'un des

côtés du corps est formé par une perle baroque.— H. 40 mill., Long. 60.

1022 — Figurine. = Un cerf couché. Une perle baroque forme le corps ; la tête et les membres sont ciselés en or. Socle en jaspe noir. — H. 20 mill.

1023 — Grande épingle de tête en or. = Elle est terminée par une main émaillée en blanc, qui tient un cœur. Le poignet est orné d'une manchette composée de rubis et de perles. — H. de la main 25 mill.

On rencontre un assez grand nombre de bijoux de ce genre dans les inventaires de la fin du XVIe siècle. Voici, par exemple, comment ils sont décrits dans l'inventaire des bijoux de Catherine de France, sœur de Henri IV, daté du 1er juillet 1590[1] : « Une petite épée d'or pour mettre aux cheveux où il « y a sur la garde quinze rubis ; une petite main d'or esmaillée « de blanc, tenant un rameau d'or de mirthe, esmaillé de vert. »

1024 — Petit pistolet à rouet. = Le canon et la batterie sont en acier, le surplus en argent doré. Long. 6 cent.

Il existe un assez grand nombre de petits pistolets de ce genre ; on croit qu'ils servaient d'insignes aux rois de l'arquebuse dans les compagnies de ce nom.

1025 — Boîte de montre de forme octogone. = Elle est composée de plaques d'argent niellées, renfermées dans une monture de vermeil. D'un côté le buste de profil de Pétrarque, de l'autre celui de Laure. —H. 37 mill., L. 30.

1026 — Triptyque en argent, orné de rubis et de perles. = Dans le tableau central, la Vierge assise tient l'enfant Jésus dans ses bras ; le petit saint Jean est auprès d'elle. Le bas-relief doré est exécuté au repoussé et ciselé. Le fronton qui surmonte le tableau principal est décoré d'une tête barbue, en haut relief. A l'intérieur des volets, les figures de sainte Catherine et de sainte Marie Madeleine gravées en intaille.

Travail allemand. — H. 70 mill., L. 46.

1027 — Pendant en or enrichi de rubis. = Il est composé d'élégants rinceaux émaillés, surmontés d'une figure de

(1) Ms. Bibl. roy., fonds Brienne, n° 147, f° 185 et 186.

femme vêtue à l'antique, qui joue de la lyre. Pendeloques en perles ; double chaîne de suspension. — H. 65 mill., L. 50.

1028 — Pendant en or ciselé et émaillé. = Licorne marine, portant sur son dos une femme diadémée, qui tient un trident. Le corps de l'animal est incrusté de treize grosses émeraudes. Double chaîne de suspension, à chaînons émaillés, décorés de perles, et attachés à un cartouche en or émaillé, orné d'une émeraude et d'une perle en pendeloque. — H. 5 cent., Long. 6.

1029 — Boîte à portraits en or émaillé. = L'encadrement est terminé par deux mains qui se joignent. — H. 50 mill., L. 30.

Elle renferme le portrait du duc Joseph Guillaume, catalogué n° 573.

1030 — Bague en argent ciselé et doré. = Sur le chaton, un écu émaillé, portant d'or à trois pensées liées de sable ; au-dessous la date de 1582.

1031 — Bague haute en or. = Elle est décorée de boutons en filigrane et de fleurons émaillés en bleu. A l'intérieur se trouvent gravées deux lettres hébraïques מט, abréviation des mots מזל טוב, *mazzâl tob*, formule de congratulation qui peut se traduire par : Bonne constellation, bonne chance. — H. 19 mill.

1032 — Bague haute en filigrane d'or, orné d'émaux bleus. = Le chaton, en forme de toit, s'ouvre et sert de cassolette. A l'intérieur se trouve gravée la même inscription : MAZZAL TOB, en caractères hébreux. — H. 23 mill.

1033 — Croix en or émaillée en bleu. = Les quatre branches sont en forme de trèfle ; dans un médaillon central, d'un côté saint Pierre, de l'autre Charlemagne, figures vues à mi-corps et ciselées en relief. — H. 5 cent.

1034 — Cartouche de forme ovale. = Il est en or émaillé, orné de rubis, d'opales et de trois pendeloques, dont deux sont en pierres fines ; la troisième, en or émaillé, représente une tête de mort.

A l'intérieur du cartouche, une tête de Christ vue de profil, gravée sur jaspe sanguin. Au revers, le monogramme du Christ et divers attributs émaillés sur plaque d'or. — H. 35 mill., L. 28.

Ce médaillon est attaché à une triple chaîne de suspension.

1035 — Tablettes en ivoire. = La couverture en argent doré est décorée des deux côtés d'arabesques finement ciselées en relief. On lit dans le bas le nom de l'artiste qui l'a exécutée : *C. Schmidt Augustæ* (Augsbourg). — H. 70 mill., L. 42.

1036 — Bague jumelle en or ciselé. Turquoise et grenat aux chatons.

1037 — Bague en or ciselé, à double chaton enrichi d'un grenat et d'une turquoise.

1038 — Médaillon à portraits, de forme ovale, en filigrane d'or; trois perles en pendeloque. — H. 10 cent., L. 7.

A l'intérieur, le portrait de Gabrielle d'Estrées, catalogué sous le n° 580.

1039 — Figurine. = Dragon ailé, en argent ciselé et émaillé. Une perle baroque et deux améthystes sont incrustées sur le ventre de l'animal. — D. 11 cent.

1040 — Sablier. = Le vase de cristal qui contient le sable est renfermé entre deux plaques circulaires en or, couvertes de fleurs ciselées en relief et émaillées. Les plaques sont bordées d'une ceinture de rubis et jointes ensemble par trois légers balustres émaillés. Le point de réunion des deux fioles du sablier est orné d'une bague de rubis. — H. 12 cent., D. 6.

1041 — Cartouche de forme oblongue, en or ciselé et émaillé. = Il est composé d'enroulements découpés à jour, au milieu desquels sont disposés des têtes d'anges, des animaux et des écussons; dans les quatre angles, les symboles des évangélistes, et dans le haut le pélican, symbole de l'Église. Cette inscription : *Exivit sonus eorum in omnem terram,* Ps. 18, est gravée sur les deux faces de l'encadrement.

Ce cartouche renferme un camée en corail représentant d'un côté la tête du Christ, de l'autre celle de la Vierge. Il est suspendu à une triple chaîne et enrichi d'une grosse perle en pendeloque. — H. 60 mill., L. 50.

1042 — Figurine en or ciselé et émaillé = La Religion. Elle est debout, la tête casquée, et appuyée sur une croix en diamants; de la main droite, elle tient un écusson; ses vêtements sont parsemés de diamants. — H. 65 mill.

§ IV. BIJOUX DU TEMPS DE LOUIS XIII ET DE LOUIS XIV.

1043 — Étui en argent découpé à jour. = Les découpures figurent des fleurs qui sont émaillées de diverses couleurs. A l'intérieur, ciseaux, poinçon et canif.

1044 — Boîte à portrait de forme ovale, en cristal de roche, monté en argent doré. = Le cristal est posé sur paillon bleu et décoré d'une fine gravure en intaille, incrustée d'or et émaillée.

A l'intérieur du médaillon, un portrait d'homme portant un costume du temps de la minorité de Louis XIII. — H. 42 mill., L. 30.

1045 — Pendant de forme ovale, en or découpé et émaillé. = Il renferme un camée sur agate, représentant une tête de femme; il est orné d'une émeraude, d'un rubis et de deux turquoises. — H. 42 mill., L. 32.

1046 — Baril de forme ovale en cristal de roche. = De gracieux ornements en or sont incrustés dans le cristal à l'extérieur. Les deux fonds du baril, en or, s'ouvrent à charnière; ils sont ornés de bas-reliefs émaillés.

L'intérieur est divisé en deux parties par une cloison ménagée dans la masse du cristal. Sur cette cloison se trouvent incrustés, en or, d'un côté le monogramme du Christ, de l'autre la lettre M surmontée d'une couronne royale. — H. 50 mill., D. 36.

1047 — Bague d'or. = L'anneau est couvert de feuillages ciselés en relief et émaillés en blanc; un rubis sur le chaton.

1048 — Bague d'or. = Elle a pour chaton une tête de mort émaillée en blanc, posée sur deux os en croix et accompagnée de deux petites roses.

1049 — Bague d'or. = Un bas-relief, représentant la crucifixion, exécuté en or émaillé et placé sous cristal de roche, forme le chaton.

1050 — Figurine en bois, enrichie d'émaux et de pierres fines. = Le roi Louis XIII. Il porte l'armure antique, pardessous un grand manteau à fourrure d'hermine. Sa tête est ceinte d'une couronne en or émaillé, enrichie de diamants.

Le cordon et la croix du Saint-Esprit sont attachés sur sa poitrine.

Cette figurine est placée sur un socle émaillé, entouré d'une ceinture de diamants et d'émeraudes. — H. tot. 70 mill.

1051 — Autel en argent doré, avec son retable à baldaquin, enrichi de peintures et de pierres fines. = L'autel est orné de diamants et de grenats. Une peinture à la gouache, représentant la cène, en décore le devant. Le tabernacle, dont les portes sont formées par de gros grenats, est surmonté d'un crucifix en or ciselé et émaillé. Deux vases en diamants remplis de fleurs en émail et deux flambeaux sont placés à droite et à gauche du tabernacle. Le retable offre un véritable monument. Deux colonnes, dont le fût est en lapis-lazuli, soutiennent un fronton découpé, auquel est attaché un riche dais à plusieurs étages ; elles encadrent un tableau qui représente l'adoration des bergers. Des guirlandes de fruits chargées de diamants enrichissent toutes les parties du retable. Six figures d'anges, jouant de divers instruments, sont échelonnées depuis la table de l'autel jusqu'au dais, qui est surmonté par une figure en pied du Christ. — H. 16 cent., L. 12.

1052 — Figurine en or émaillé. = Saint Nicolas. La figurine est placée dans une niche également en or émaillé, décorée d'ornements ciselés et découpés à jour. — H. tot. 60 mill., L. 30.

1053 — Médaillon de forme octogone en filigrane d'or. = Au centre, la tête du Christ en or émaillé. — H. 35 mill., L. 30.

1054 — Médaillon octogone en filigrane d'argent. = Au centre, sous cristal, un squelette en or émaillé, tenant la faux et le sablier, avec cette devise : ATTENDS L'HEURE. = D. 40 mill.

1055 — Épingle. = Un faisan en or émaillé.

1056 — Médaillon en or émaillé, découpé à jour et décoré de rubis et de turquoises. = A l'intérieur deux peintures : la crucifixion et la sainte face. Triple chaîne de suspension en perles. — H. 45 mill., L. 40.

1057 — Tête de saint Jean-Baptiste en or émaillé. = Elle

est posée dans un petit bassin rond en jaspe, bordé d'une torsade en or émaillé. — D. 30 mill.

1058 — Médaillon en or émaillé, découpé à jour. = Il renferme, sous cristal, une figure de ronde bosse de la Madeleine en or émaillé. — H. 40 mill., L. 35.

1059 — Amulette en calcédoine blanche montée en or émaillé. = Ce bijou, de forme ovoïde, s'ouvre à charnière de deux côtés. A l'intérieur, d'un côté, la tête du Christ; de l'autre, celle de la Vierge, toutes deux exécutées en émail de couleur. — H. 30 mill., L. 25.

1060 — Pendant en or ciselé et émaillé, orné de rubis et d'émeraudes et de quatre perles en pendeloque. = Un chien sur une corne d'abondance. — H. 40 mill., L. 40.

Double chaîne de suspension.

1061 — Crucifix en or ciselé et émaillé. = La croix est ornée de roses et de diamants-table. — H. 50 mill.

1062 — Médaillon de forme ovale en or émaillé. = Il renferme une plaque de lapis-lazuli, sur chaque côté de laquelle est peinte à l'huile une tête de femme. Le médaillon est bordé de diamants et de rubis alternés. — H. 40 mill., L. 33.

1063 — Boîte carrée, à angles abattus, en nacre de perle. = Elle est montée en or; le dessus est décoré alternativement d'ornements gravés sur la nacre et d'ornements émaillés en relief sur or. — Long. 8 cent., L. 6.

1064 — Étui en filigrane d'argent. = Le champ est décoré de peintures sur émail, représentant de petits amours au milieu de guirlandes de fleurs. — H. 75 mill.

1065 — Cassolette, forme de poire, en argent. = Elle est décorée de peintures en émail. — H. 35 mill.

1066 — Cassolette, forme de poire, en argent. = Elle est divisée à l'intérieur en quatre compartiments. L'extérieur est décoré de bouquets de fleurs peints en émail. — H. 40 mill.

1067 — Cassolette, forme de poire, en or émaillé. = A l'intérieur quatre compartiments. — H. 35 mill.

1068 — Aigrette en or émaillé. = Elle se compose d'un

bouquet formé de fleurs dont le calice renferme une émeraude. Un papillon, aux ailes déployées, couvertes de diamants et d'émeraudes, se joue au milieu de ces belles fleurs. Elles sont montées sur tige mouvante et liées par un ruban en or émaillé, parsemé de pierres fines. Le nœud du ruban est fixé par une grosse émeraude. — H. 13 cent.

On a commencé à porter de ces bouquets de fleurs en or émaillé, enrichis de pierres fines, sous Louis XIII. On en trouve plusieurs décrits dans l'inventaire des joyaux de la couronne du 26 novembre 1618[1]. Mais le goût pour ce riche bijou s'est continué sous Louis XIV et sous Louis XV.

Lempereur, bijoutier qui florissait vers le milieu du XVIIIe siècle, en faisait de très beaux en ce genre. Pauquet, dans son *Traité de joaillerie* de 1762, en a gravé un certain nombre de la composition de cet artiste.

1069 — Reliquaire. = Il est en argent, de forme oblongue à double face, surmonté d'une espèce de fronton découpé et terminé par un culot. A l'extérieur, le fond est couvert d'un glacis rouge sur lequel se détachent des ornements dorés qui encadrent des médaillons renfermant des bas-reliefs finement exécutés au repoussé et ciselés ; au centre du culot, une tête de mort et un sablier en or émaillé. Le champ est enrichi d'un semis de roses et d'émeraudes.

Le reliquaire s'ouvre sur chacune de ses faces par des portes à deux ventaux. D'un côté, l'intérieur présente une espèce de niche où se trouve placée une statuette de la Vierge en corail ; les ventaux sont décorés intérieurement des figures de saint Antoine de Padoue et de saint François Xavier, peintes à l'huile. De l'autre côté, le fond, découvert par l'ouverture des ventaux, est divisé en deux registres. Dans le haut, le Christ apparaissant à la Madeleine ; dans le bas, sainte Madeleine dans le désert ; sujets peints à la gouache ; les figures de sainte Anne et de sainte Élisabeth, peintes à l'huile, décorent l'intérieur des ventaux.

Travail italien du temps de Louis XIV. — H. 17 cent., L. 55 mill.

(1) Ms. Bibl. roy., Fonds Brienne, nº 147, fº 298.

1070 — Cassolette sous la forme d'un encensoir. = Elle est exécutée en filigrane d'argent doré et émaillé, et enrichie de petites émeraudes. — H. 40 mill.

1071 — Crucifix en or émaillé. = Chaque extrémité de la croix est ornée d'un diamant. — H. 32 mill.

1072 — Boîte à portrait de forme ovale, en or émaillé, à deux faces de cristal de roche. — H. 60 mill., L. 45.

On y a renfermé le médaillon peint sur émail n° 798.

1073 — Bague d'or. = Le chaton est formé d'un médaillon de cristal de roche, qui couvre une figure de saint Michel terrassant le démon, exécutée en haut relief en or émaillé.

1074 — Boîte à parfums de forme orbiculaire, en filigrane d'argent. = Elle est décorée de figures exécutées en relief, en or émaillé : d'un côté, saint Joseph tenant l'enfant Jésus ; de l'autre, un saint. — D. 4 cent.

1075 — Plaque de bracelet en or. = Elle renferme un portrait d'homme portant le costume du temps de Louis XIV. Au revers, un chiffre enlacé, surmonté de la couronne ducale, exécuté en émail blanc. — H. 30 mill., L. 25.

1076 — Étui en or ciselé et laqué, figurant un chirurgien qui arrache une dent à un paysan. — H. 10 cent. 5 mill.

1077 — Coffret de forme carrée, en écaille piquée d'or. = Le dessus représente un port de mer ; sur les quatre faces sont figurés des monuments. — H. 17 cent., L. 20, Long. 26.

1078 — Boîte de forme contournée en écaille piquée d'or. = Sur le couvercle, la mort d'Adonis ; personnages grotesques sur les faces. A l'intérieur de la boîte, un petit plateau décoré dans le même style. — H. 7 cent., L. 10, Long. 13.

1079 — Petit plateau de forme ovale, à bords contournés, en écaille blonde. = Il est décoré d'appliques en or ; au centre, dans un riche cartouche, Neptune sur un char attelé de quatre chevaux marins. — H. 23 cent., L. 17.

1080 — Bonbonnière de forme orbiculaire en écaille piquée d'or. = Monture en or. — D. 7 cent.

1081 — Grand plateau de forme ovale, à bords festonnés,

en écaille piquée d'or. = Il est décoré d'incrustations en nacre de perle gravée, représentant des sujets, des paysages et des monuments. — H. 37 cent., L. 18.

1082 — Boîte de forme contournée en écaille piquée d'or. = Le couvercle et le pourtour sont enrichis d'incrustations en nacre de perle, représentant divers sujets. A l'intérieur, un petit plateau. — H. 55 mill., Long. 12 cent., L. 9.

1083 — Poire à poudre en écaille piquée d'or. = Elle est décorée de sujets de chasse gravés sur nacre de perle. La monture très riche est en or. — H. 26 cent.

1084 — Boîte de forme carrée en écaille. = Elle est décorée sur toutes ses faces d'incrustations en argent, figurant divers sujets finement gravés. — H. 5 cent., Long. 12, L. 8.

1085 — Boîte à portrait de forme ovale, bordée d'une ceinture de grenats. = Au revers la tête de Mercure, deux mains serrées l'une dans l'autre et un cœur percé de deux flèches. Ces mots : *toujours sur mon cœur*, sont gravés dans l'intérieur du médaillon. — H. 5 cent., L. 42 mill.

Elle renferme le portrait en émail du duc de Bourgogne, catalogué n° 806.

1086 — Boîte à portraits de forme ovale en or émaillé, enrichie de perles. = Elle offre un riche cartouche à deux faces, découpé à jour. — H. 50 mill., L. 40.

On y a renfermé les deux portraits en émail sur or, catalogués n° 807.

1087 — Figurine en or émaillé en blanc. = Un cheval au galop. — H. 25 mill., Long. 32.

1088 — Figurine en or ciselé et émaillé, décorée de diamants et de rubis. = Un cheval au galop. Double chaîne de suspension attachée à un petit cartouche qui est orné d'un diamant et d'une perle en pendeloque. — H. 4 cent., Long. 35 mill.

1089 — Croix pectorale. = Travail de filigrane orné de six rubis. Le Christ est en or ciselé. — Long. 60 mill.

1090 — Pendeloque. = Un mouton dont le corps est formé

par une perle baroque ; la tête et les membres sont en or émaillé. — Long. 35 mill.

1091 — Tête de mort en or émaillé. = Elle s'ouvre en deux parties, et le crâne, en se levant, laisse voir à l'intérieur la Mort sous la forme d'un squelette, tenant une faux et ayant auprès d'elle un sablier. Une pensée est peinte en émail sur le fond du crâne. — D. 22 mill.

1092 — Figurine. = Roma victrix. Figure de femme casquée, portant l'armure antique ; elle tient une lance de la main droite, et de la gauche un bouclier sur lequel sont gravées les lettres S. P. Q. R. Le torse est formé d'une seule perle ; la tête et les membres sont en or émaillé ; les vêtements et les armes sont enrichis de diamants. — H. 7 cent.

Socle en lapis-lazuli, décoré de feuillages en vermeil et de rubis.

1093 — Épingle de tête. = Un rhinocéros. Le corps de l'animal est formé d'une seule perle baroque ; la tête et les membres sont en or ciselé. Le terrain sur lequel il repose, en or massif parsemé de diamants et d'émeraudes, est soutenu par une caryatide en or ciselé, dont la poitrine est faite d'une perle baroque. L'épingle se termine par une longue flèche qui servait à fixer le bijou dans la coiffure. — H. sans la flèche 7 cent., L. 7.

1094 — Épingle de tête en or. = Une colombe posée sur une coquille. Le devant du corps et les ailes sont formés de perles. Le point d'attache de la coquille avec la flèche est orné d'un rubis entouré de diamants. — H. sans la flèche 5 cent.

1095 — Pendant. = Quenouille et fuseau en or émaillé. Double chaîne de suspension en perles — Long. 35 mill.

1096 — Pendant. = Canon sur son affût en or émaillé, décoré de rubis. Triple chaîne de suspension à chaînons découpés en étoiles et ornés d'émaux. — Long. 50 mill.

1097 — Pendant. = Un pélican en or ciselé et émaillé, enrichi d'émeraudes. Triple chaîne de suspension en perles, attachée à une petite figure en or émaillé. — H. 32 mill.

1098 — Groupe. = Un Tartare conduisant un chameau.

Le torse de l'homme et le corps du chameau sont en perles baroques ; le surplus est en argent ciselé et doré. — H. 55 mill.

1099 — Figurine. = Dragon en argent ciselé et doré. Le dos est formé par une perle baroque. Cette figurine est enrichie de vingt-six émeraudes et repose sur un socle en lapis-lazuli, monté en vermeil. — H. 55 mill., Long. 8 cent.

1100 — Médaillon de forme ovale, à deux faces, en or ciselé et émaillé, découpé à jour. = La bordure est formée de six coquilles liées par des tresses, collier de l'ordre de Saint-Michel. Au centre, le saint perçant le démon de sa lance. Perle en pendeloque. — H. 5 cent., L. 4.

1101 — Médaillon de forme ovale, en or ciselé et émaillé, découpé à jour. = L'enfant Jésus, placé au milieu d'une auréole ardente. — H. 45 mill., L 33.

1102 — Groupe en or émaillé. = Sous une arcade soutenue par deux légères colonnettes, saint Jérôme est à genoux devant le crucifix ; il est placé sur un rocher dont le devant est formé par une perle baroque. Un dragon sort de dessous le rocher. — H. 6 cent., L. 5.

1103 — Collier formé de gros grains de lapis-lazuli, monté en filigrane d'or. — Long. 46 cent.

1104 — Bague haute en filigrane d'or, décorée de rubis. — H. 20 mill.

§ V. BIJOUX DU TEMPS DE LOUIS XV ET DE LOUIS XVI.

1105 — Dé en argent, décoré à la base d'ornements émaillés se détachant sur un fond doré.

Travail du commencement du règne de Louis XV.

1106 — Pendant d'oreilles en rubis, monté en or émaillé. = Au centre, un camée: tête d'empereur. — H. 40 mill., L. 25.

1107 — Cassolette en forme de cœur, en argent, ornée de peintures en émail. — H. 30 mill.

1108 — Pendant d'oreille en or ciselé et émaillé. = Dans la partie supérieure, deux colombes se becquetant ; dans le bas, deux aigles adossés à un panier de fruits. — H. 45 mill., L. 24.

1109 — Croix pectorale. = L'arbre et le Christ sont en or ciselé. Elle est enrichie de feuillages composés de roses et de diamants. — H. 65 mill.

1110 — Médaillon de forme ovale en filigrane d'or. = Il renferme sous glace une figure de la Madeleine en or ciselé et émaillé. — H. 20 mill., L. 26.

1111 — Petit navire, dont la coque est en cristal de roche, les mâts et les agrès en or. — Long. 40 mill.

1112 — Petite chaîne faisant bracelet. = Elle est ornée de perles d'émail bleu et de deux saphirs qui portent le fermoir. — Long. 18 cent.

1113 — Navette en écaille blonde enrichie d'ornements en or incrusté. — Long. 15 cent.

1114 — Éventail monté en or. = Les branches, finement ciselées et découpées à jour, présentent un médaillon renfermant un riche monument à colonnes. Les montants, aussi en or massif, sont décorés d'une fine gravure émaillée, figurant des branches de feuillage chargées de fleurs. Sur le vélin, une peinture à la gouache très finement exécutée; elle est attribuée à Boucher. — H. 27 cent.

1115 — Tabatière de forme ronde en jaspe sanguin, montée en or. — D. 60 mill., H. 35.

1116 — Étui en or émaillé; fond bleu à dessins or et vert, enrichi de ciselures en or émaillé et d'opales. — H. 12 cent.

1117 — Tabatière de forme contournée, en argent. = Sur le couvercle un bas-relief en fer ciselé, représentant l'enlèvement d'Europe. — H. 30 mill., Long. 90, L. 65.

1118 — Bague d'or ciselée à jour, ornée d'une rose entre deux rubis.

1119 — Étui en or s'ouvrant à charnière. = Il représente une figure d'enfant, assis sur une gaîne décorée d'ornements dans le style de l'époque. Ce travail est exécuté au repoussé et ciselé. — H. 11 cent.

1120 — Étui de flacon à huit pans en or. = Le dessus, le dessous et quatre des pans sont décorés de sujets peints en

émail; les quatre autres pans, d'ornements finement gravés. Le flacon en cristal est monté en or. — H. 50 mill.

1121 — Tabatière de forme oblongue en or, décorée de peintures en émail. = Sur le dessus, un chapeau de berger portant une plume et une guirlande de fleurs; sur les autres faces, des fleurs et des fruits. — H. 33 mill., Long. 70, L. 50.

Ces peintures sont de Parpette, peintre en émail en grande réputation sous Louis XV. Cet artiste finit par entrer à la manufacture de Sèvres, où il peignait les fleurs et les fruits.

1122 — Un flacon en sardoine orientale, décoré de feuillages et de deux masques de lion ciselés en or. — H. 8 cent.

1123 — Figurine en or émaillé. = Un aigle tenant un serpent dans ses serres. — H. 33 mill.

1124 — Cachet. = Un perroquet en jaspe sanguin, posé sur une branche en or qui forme le manche. — H. 25 mill.

1125 — Cachet. = Le manche est formé par une tête de nègre en agate-onyx, dont le buste est en or émaillé. — H. 40 mill.

1126 — Médaillon de forme ovale, à deux faces, en or enrichi de turquoises. = Il renferme sous cristal de roche deux bas-reliefs ciselés et émaillés, exécutés sur la même pièce d'or. D'un côté, la crucifixion; de l'autre, Jésus descendu de la croix. — H. 35 mill., L. 30.

1127 — Étui en écaille piquée d'or, monté en or.

Travail du temps de Louis XVI. — Long. 12 cent.

1128 — Tabatière de forme ovale, en bois pétrifié, montée en or. — H. 35 mill., Long. 60.

1129 — Étui en or émaillé, fond jaune, avec bordure en émail blanc, rehaussé de guirlandes en or ciselé. — H. 12 cent. 5 mill.

1130 — Étui en or émaillé, fond bleu, décoré de guirlandes en or ciselé et émaillé, et enrichi de roses. — H. 10 cent. 5 mill.

1131 — Étui en or émaillé, fond lilas vermiculé, enrichi d'opales. — H. 12 cent.

1132 — Tabatière, forme de navette, en or émaillé, fond bleu-lapis. = La cage, en or de couleur, est décorée d'ornement ciselés en relief. Le couvercle est enrichi d'un camée en

agate-onyx, représentant une bacchante sur un tigre en présence d'un homme qui joue de la lyre. La boîte est du temps de Louis XVI, le camée du XVIe siècle. — H. 25 mill., Long. 92.

1133 — Tabatière de forme ovale, en or émaillé, figurant des plaques en agate rose arborisée. Cage en or, décorée d'ornements ciselés en relief et émaillés. — H. 26 mill., Long. 70, L. 50.

1134 — Tabatière de forme rectangulaire, composée de plaques de vieux laque du Japon, à dessins d'or. Monture et doublure en or. — H. 36 mill., Long. 75, L. 38.

1135 — Souvenir en or émaillé, fond bleu, renfermant des tablettes en ivoire. = Chaque côté est orné d'un médaillon peint en émail : l'un représente l'Amour tirant de l'arc, d'après Vanloo ; l'autre une jeune fille, d'après Greuze. — H. 8 cent., L. 5.

1136 — Couverture de livre en filigrane d'argent.

Elle renferme trente-quatre gouaches de M. Basin, cataloguées n° 471. — H. 85 mill., L. 55.



N° 996



N° 1182.

ART CÉRAMIQUE.

§ I. FAÏENCE DES FABRIQUES HISPANO-ARABES.

1137 — Faïence à reflets métalliques. = Vase piriforme sur piédouche, à col cylindrique d'un large diamètre. Deux anses perpendiculaires se rattachent au col et à la panse. Le fond blanc-jaunâtre de l'émail est presque entièrement couvert par des dessins de couleur auréo-cuivreuse qui reproduisent des fleurs au milieu desquelles on voit deux oiseaux.

Ouvrage fort ancien des Maures d'Espagne. — H. 29 cent.

1138 — Faïence à reflets métalliques. = Bassin rond, profond, à rebords godronnés. Au centre un ombilic en élévation porte l'écu du royaume de Léon. Le surplus du champ est décoré d'entrelacs, de fleurs et de bandes chargées de croissants. Le revers est parsemé de feuillages. Tous ces dessins sont exécutés en couleur jaune d'or.

Ouvrage des Maures d'Espagne qui peut remonter au XIIIe ou au XIVe siècle. — D. 47 cent.

§ II. TERRES VERNISSÉES ET ÉMAILLÉES DES FABRIQUES D'ITALIE.

1139 — Plastique émaillée en couleur (*terra invetriata*). =

Bas-relief de forme ronde. Saint Jean écrivant son évangile ; un ange lui présente un encrier.

Ouvrage de Luca della Robbia du commencement du xve siècle. — D. 38 cent.

1140 — Mezza-majolica à reflets métalliques. = Bassin à rebords. Sur le fond, saint Georges à cheval perçant le dragon de sa lance. Le rebord est décoré alternativement de feuillages et d'imbrications. Le bleu et le jaune sont les seules couleurs employées sur le fond blanc de l'engobe qui recouvre la terre dont cette poterie est faite.

Ce plat provient des fabriques italiennes de la seconde moitié du xve siècle. — D. 41 cent.

1141 — Mezza-majolica à reflets métalliques. = Bassin à rebords. Le buste de saint Paul occupe la partie concave du bassin. Les traits et les ombres sont indiqués par une couleur bleue, et les parties lumineuses des carnations par le fond blanc dont l'intérieur du plat est revêtu. Les vêtements sont rehaussés de cette couleur rouge-rubis (*rosso di rubino*) qui, suivant Passeri, fut inventée à Pesaro, et dont le secret fut perdu vers 1550. Le rebord est couvert d'imbrications et de chevrons. Le revers est enduit d'une couverte jaune assez grossièrement appliquée ; au centre, une petite élévation circulaire (*giretto*) percée de deux trous, pour passer un cordon, afin de suspendre le bassin contre la muraille.

Tous ces caractères indiquent l'ouvrage d'un maître qui florissait à Pesaro vers 1480. — D. 38 cent.

1142 — Majolica à reflets métalliques. = Grand plat creux. Au fond est peint un écu d'azur chapé d'or, au chef d'or chargé d'un aigle issant de sable. Le contour est décoré de trophées d'armes jaune d'or. La couverte du revers, d'un ton légèrement rosé, est décorée de feuillages jaune d'or. On y lit les sigles M° G°, qui désignent Giorgio Andreoli, célèbre céramiste de Gubbio, et la date de 1524. — D. 40 cent.

1143 — Majolica à reflets métalliques. = Plat creux. Les mêmes armoiries occupent le fond de ce plat, dont le contour est enrichi de rinceaux fleuris jaune d'or et verts, rehaussés

de rouge. Le revers porte aussi la marque de maître Giorgio et la date de 1524. — D. 37 cent.

1144 — Majolica à reflets métalliques. = Plat creux. Au fond, un écu d'azur à une licorne rampante d'or. Le contour est chargé de vases à bouquets et d'ornements composés de cornes d'abondance mêlées à des têtes d'aigles et de dauphins. Le style des ornements et la nature des émaux indiquent la main de Giorgio et l'époque de 1520 à 1525. — D. 30 cent.

1145 — Majolica à reflets métalliques. = Plat creux de forme ronde. Le champ tout entier est rempli par un sujet tiré de l'*Énéide.* Métabus, roi des Volsques, fuyant la fureur de ses sujets révoltés, emportait dans ses bras la petite Camille sa fille, lorsqu'il fut arrêté par le débordement du fleuve Amasenus. Après avoir attaché son enfant au bois de sa lance, il la voue au culte de Diane, et d'un bras vigoureux lançant son dard, il lui fait ainsi traverser le fleuve.

Dixit, et adducto contortum hastile lacerto
Immittit : sonuere undæ : rapidum super amnem
Infelix fugit in jaculo stridente Camilla. Æn., lib. XI, v. 561.

Cette composition est aussi remarquable par la fermeté et la pureté du dessin que par la richesse du coloris. On y trouve le jaune à reflets d'or et cette rare couleur de vermillon, dont les procédés se sont perdus vers 1550. Un écu armorié est peint sur le fond. Le revers est décoré de feuillages jaune d'or. On y lit la marque de l'artiste. Bien que les deux lettres de cette marque se soient un peu étalées à la cuisson, il est facile de distinguer un F et un X, sigles de Francesco Xanto de Rovigo, qui travaillait à Urbino ; la date de 1538 se trouve au-dessous. — D. 27 cent.

1146 — Majolica à reflets métalliques. = Plat creux de forme ronde dépendant du même service que celui dont la description précède. L'artiste y a représenté Héro se précipitant dans la mer en apercevant le corps inanimé de Léandre. Le sujet est indiqué au revers par ces mots : *Leandro in mare et Era ale finestra.* — D. 27 cent.

1147—Majolica peinte en grisaille (Sbiancheggiato). = Bordure d'un grand bassin sur laquelle sont représentés deux riches cartouches liés entre eux par un enroulement de figures d'amours et de satyres. Elle a été publiée par M. Du Sommerard dans son *Album*, 8e série, pl. XXIII.—D. 60 cent., L. de la bordure 12.

1148 — Majolica peinte en couleur. = Aiguière de forme antique. L'anse se rattache à la panse par un masque modelé en relief. Sur la panse, Triton est représenté enlevant une néréide; il est entouré de divinités marines.

Production des fabriques du duché d'Urbin de l'époque de 1550 environ. — H. 35 cent.

Cette aiguière a servi de motif au cul-de-lampe qui termine la description des productions de l'art céramique.

1149 — Majolica peinte en couleur. = Deux grands flacons. La panse aplatie est élevée sur un petit piédouche et décorée de deux masques de satyres modelés en relief, dont les cornes recourbées forment des anses. Sur l'un des flacons est représenté, d'un côté, l'enlèvement de Proserpine; de l'autre, les compagnes de Proserpine se précipitant à la mer et changées en sirènes. Sur l'autre flacon, d'un côté, un repas; de l'autre, Minerve visitant les Muses sur l'Hélicon.

Ouvrage des mêmes fabriques et de la même époque que l'aiguière qui précède. — H. 31 cent.

1150 — Majolica peinte en couleur. = Vase porté par un piédouche; espèce de petite soupière à couvercle plat. Sur le couvercle, Vénus, entourée d'amours, et couchée à terre sur le point de mettre au monde Énée. Dans l'intérieur du vase, une femme dans un lit vient d'accoucher d'un enfant qu'une servante tient dans ses bras; deux autres femmes apportent un bassin et une aiguière pour les ablutions. A l'extérieur, sur la panse, Diane surprise au bain par Actéon.

Ouvrage des mêmes fabriques. — H. 12 cent., D. 22.

1151 — Majolica peinte en couleur. = Grand seau à rafraîchir (*rinfrescatojo*), de forme ovale, sur piédouche. A l'intérieur, Vénus, sortant du fond de la mer, portée sur une coquille que soutiennent des divinités marines. Neptune, Amphi-

trite et une foule de néréides assistent à la naissance de la déesse. A l'extérieur du bassin, le triomphe de Bacchus.

Ouvrage des mêmes fabriques du duché d'Urbin et de la même époque. — H. 26 cent., Long. 50, L. 39.

1152 — Majolica peinte en couleur. = Autre seau à rafraîchir. A l'intérieur, Pharaon et ses troupes engloutis dans les flots de la mer Rouge ; à l'extérieur, diverses scènes tirées de la Genèse parmi lesquelles : Moïse frappant le rocher.

Ouvrage de la même époque. Même dimension.

1153—Majolica fond blanc, décorée de peintures. =Grand seau à rafraîchir de forme ronde. Il est orné de deux anses figurant des ceps de vigne. Le fond est entièrement rempli par une grande composition d'un bon style représentant le déluge. Les parois intérieures et le pourtour extérieur sont décorés de médaillons en camaïeu se détachant sur le fond blanc de l'émail; ils sont liés entre eux par des arabesques au milieu desquelles sont disposés des camées d'après l'antique, dont les figures sont peintes en blanc sur un fond noir. Passeri attribue ce genre de décoration, sur les vases de majolica, à Batista Franco. — H. 15 cent., D. 48.

1154 — Majolica peinte en couleur. = Fond d'un grand plat dont les bords ont été détruits. On y a représenté un banquet donné sur la place publique au peuple romain. Au revers, de légères arabesques, se détachant sur le fond blanc de l'émail, accompagnent cette inscription : AL. POPULO. ROMAN. LARGO. CONVITO. Au milieu des arabesques, on voit la fleur de lis florentine. A la blancheur de l'émail, on peut reconnaître la fabrique de Florence ou celle de Faenza, et fixer la date de la confection de ce plat de 1550 à 1560.

Il est placé dans la belle bordure n° 1147, et a été publié avec elle par M. Du Sommerard. — D. 35 cent.

1155 — Majolica fond blanc, décorée de peintures. = Aiguière de forme antique ; l'anse se rattache à la panse par un masque barbu modelé en relief. Des arabesques, d'un bon style, relevées par des camées peints d'après l'antique dans

le genre de ceux dont nous venons de parler, enrichissent le fond blanc de l'émail.

Ouvrage de 1550 à 1560. — H. 34 cent.

1156 — Majolica fond blanc, décorée de peintures. = Bassin d'aiguière de forme ronde. Le médaillon circulaire sur lequel porte l'aiguière est peint en camaïeu, et représente Jésus et la Samaritaine auprès du puits de Jacob. Tout le surplus du champ et le revers sont décorés de fines arabesques.

Même époque. — D. 40 cent.

1157 — Majolica fond blanc, décorée de peintures. = Petite écuelle à bords renversés. A l'intérieur, une chambre à coucher. Des femmes baignent un petit enfant, tandis que d'autres font chauffer du linge devant un grand feu et s'apprêtent à l'essuyer. Sur le fond, un petit amour qui tient un globe. Le rebord et la panse sont ornés de trophées d'armes et d'instruments se détachant sur le fond blanc.

Même époque. — D. 22 cent.

1158 — Majolica fond blanc, ornée de peintures. = Plateau sur piédouche. A l'intérieur, les Ménapiens faisant leur soumission à César. Le tableau est entouré d'une bordure d'arabesques. Le fond blanc du revers et le pied sont décorés de la même manière. Le sujet est expliqué par cette inscription : SOTTOMETTONSI A CESARE I MERAPI (*sic*).

Même époque. — D. 24 cent.

1159 — Majolica fond blanc, ornée de peintures. = Plateau de même forme et décoré dans le même genre. A l'intérieur, les Bretons, vaincus pour la seconde fois, implorent la clémence de César. Cette inscription indique le sujet : DA CAPO VINTA ARRENDESI INGHILTERRA.

Même époque. — D. 24 cent.

1160 — Majolica fond blanc, ornée de peintures. = Plateau creux élevé sur piédouche et décoré de la même manière que les deux précédents. A l'intérieur, la soumission des Ménapiens à César. Le carton sur lequel a été exécuté le sujet du plateau n° 1158 a également servi de modèle pour celui que nous décrivons. L'artiste a cependant supprimé quelques

personnages existants sur le premier plateau et en a introduit un autre ; le fond aussi a été changé.

Même époque. — D. 26 cent.

1161 — Majolica coloriée. = Un coq. Figure de ronde bosse : son plumage, modelé en relief, est peint des plus vives couleurs. La tête et les ailes forment le couvercle de la partie inférieure qui sert de vase à conserves. — H. 16 cent., Long. 20.

1162 — Majolica peinte en couleurs. = Grand vase de forme ovoïde, sur piédouche, à col cylindrique élevé, et à une seule anse. La partie supérieure de l'anse figure une tête de satyre ; la partie inférieure, une feuille recourbée, qui s'étale sur une tête barbue servant de point d'attache. Sur la panse du vase, les Hébreux ramassant la manne. Au-dessous du sujet se trouve cette inscription dans un cartouche : FATTO IN URBINO, 1587-T. R. F. Le sujet a été exécuté d'après le carton d'un bon maître, mais on s'aperçoit, à la faiblesse du coloris, de la décadence qui commençait à se faire sentir dans les productions des céramistes du duché d'Urbin. — H. 72 cent.

1163 — Terre émaillée peinte en couleur. =Le baptême du Christ. Grande composition, exécutée sur les cartons d'un bon maître de la fin du XVIe siècle. Elle porte la date de 1607. La bordure du tableau, ornée de têtes d'anges et de feuillages, est modelée en relief et fait corps avec le fond sur lequel est appliquée la peinture. — H. 48 cent., L. 32.

1164 — Majolica. = Chasse au cerf. Un seigneur et une dame à cheval suivent un cerf que les chiens sont sur le point d'atteindre. Les vêtements et le feuillé sont rehaussés de touches d'or, d'après le procédé de Jacomo Lanfranco, céramiste de Pesaro, qui obtint un brevet en 1569 pour la découverte de l'application de l'or sur les faïences.

Ouvrage de la fin du XVIe siècle ou des premières années du XVIIe. — H. 20 cent., L. 26.

1165 — Majolica fond blanc, ornée de peinture. = Vase sur piédouche ; espèce de petite soupière. Le couvercle est orné de deux anses formées chacune par deux serpents ac-

colés. Le vase est décoré d'arabesques dont le dessin comme le coloris ne répondent pas à la beauté de sa forme.

Ouvrage du XVIIe siècle. H. 20 cent., D. 18.

1166 — Majolica peinte en couleur. = Deux vases de forme élevée, montés sur piédouches et munis d'un couvercle. Sur l'un Jupiter, armé de la foudre, est traîné à travers les airs sur un char attelé de deux aigles ; des zéphirs voltigent autour du maître du tonnerre. Sur l'autre, Diane change Aréthuse en fontaine pour la dérober à la poursuite d'Alphée.

Ouvrage des fabriques napolitaines de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle. — H. 32 cent.

1167 — Majolica peinte en couleur. = Assiette. Sur le fond, l'enlèvement de Proserpine; quatre petits amours et deux mascarons décorent le rebord.

Ouvrage des mêmes fabriques et de la même époque. — D. 18 cent.

1168 — Majolica peinte en couleur. = Pot à large ouverture, élevé sur piédouche, à une seule anse perpendiculaire. Sur le devant et du côté de l'anse, des fleurs, exécutées sur le fond blanc de l'émail, sont renfermées dans un cartouche contourné; les intervalles entre les cartouches à fleurs sont décorés de fleurs d'or sur fond bleu. Sous le pied, on lit, gravé dans la pâte : *Pesaro*, 1771.

Ouvrage de la dernière fabrique de majolica en Italie. — H. 20 cent.

§ III. FAÏENCE FINE FRANÇAISE DU XVIe SIÈCLE, DITE FAÏENCE DE HENRI II.

1169 — Aiguière. = Sur le col deux masques drapés. La panse, de forme ovoïde, est divisée en deux parties par une nervure; dans la partie supérieure, un écusson renfermant une salamandre, et, de chaque côté de l'écusson, deux animaux de la même espèce allongés vers le col; la partie inférieure est décorée de quatre figures de sphinx; une grenouille est posée à la naissance de l'anse; sur le pied, quatre masques barbus. Tous ces ornements sont exécutés en relief, et se détachent sur un lacis d'ornements jaunes bordés de noir, incrustés dans la pâte.

Cette pièce est l'une des premières productions de cette fabrication qui a commencé sous François Ier pour s'éteindre sous Henri II, sans qu'on sache encore l'artiste habile qui l'a dirigée ni le lieu où elle s'exerçait. — H. 19 cent.

1170 — Coupe de forme semi-ovoïde. = Quatre masques finement modelés en relief sont également espacés sur le bord du vase; ils servent de points d'attache à des guirlandes de fruits qui retombent en festons sur la panse; le fond est décoré d'un lacis d'ornements jaunâtres bordés de noir, incrustés dans la pâte.

Cette pièce est un beau fragment d'un vase de la plus belle époque de cette fabrication — H. 13 cent., D. 15.

1171 — Couvercle de vase. = Il provient de la même fabrique que les deux objets ci-dessus décrits. Quatre mufles de lions en relief décorent le bouton.

Les ornements incrustés dans la pâte sont de couleur rouge d'œillet. — D. 17 cent.

§ IV. FAÏENCE ÉMAILLÉE DE BERNARD PALISSY.

1172 — Grand bassin ovale. = Au centre, un ornement circulaire en relief est destiné à recevoir le pied d'une aiguière. Le rebord est couvert de rinceaux en relief; le fond est jaspé bleu et brun. — Long. 51 cent., L. 38.

1173 — Plateau de forme ovale. = Au centre est un petit bassin entouré de quatre salières rondes, séparées par des rinceaux à jour. Fond bleuâtre jaspé. — Long. 29 cent., L. 22.

1174 — Deux plateaux de forme ovale à bords dentelés. = Au centre, un bassin fond bleu jaspé autour duquel sont deux rangées de godrons jaunes et bruns, bordées par une cordelière bleue qui les encadre. — Long. 32 cent., L. 24.

1175 — Deux plateaux de forme ovale. = Au fond, un bassin jaspé est entouré d'une bordure chargée de huit salières, alternativement de forme ovale et de forme carrée, à quatre lobes. Elles sont séparées par des cornes d'abondance chargées de fruit. — Long. 33 cent., L. 25.

1176 — Plateau de forme ronde. = Le fond, de couleur jaunâtre, à dessins bleus, jaunes et rosés, est enrichi de six mascarons au milieu de rinceaux séparés par un cordon formant des encadrements variés. Une cordelière sert de bordure. — D. 24 cent.

1177 — Corbeille hexagone. = Elle est décorée de six masques drapés, séparés par des rinceaux à fleurs. Fond brun; ornements jaunes, bleus et verts. — D. 26 cent.

1178 — Corbeille profonde, de forme ronde. = Le fond, de teinte rosée, est moucheté de taches bleues et brunes et enrichi de six masques drapés, de rinceaux et de fleurs. — D. 29 cent.

1179 — Plat de forme ronde, entièrement découpé à jour. = Il est orné de six mascarons et de rinceaux diaprés, renfermés dans des cartouches formés par un cordon brun. — D. 21 cent.

1180 — Plateau de forme ronde. = Autour d'un médaillon, dont le fond est jaspé de divers émaux, sont des ornements composés de balustres évidés, entremêlés de rinceaux fleuris découpés à jour. Une ceinture pleine, formée d'une corde à nœuds, sert de bordure. — D. 20 cent.

1181 — Aiguière à anse et à couvercle. = Sur le devant du col est un masque scénique; sur la panse, des médaillons jaunes bordés de perles et d'ornements feuillés verts. Il n'est pas certain que cette aiguière soit de Palissy. — H. 31 cent.

1182 — Bassin rustique de forme ovale. = Sur un îlot sablonneux, couvert de coquillages, s'enroule une anguille; autour de cette espèce de banc, circule un courant d'eau, dans lequel nagent quatre poissons. Le rebord est couvert de plantes, de coquillages, de grenouilles, de lézards et de reptiles. Les plantes et les animaux sont teintés de leurs couleurs naturelles. — Long. 52 cent., L. 29.

Cette belle pièce est gravée en tête de la description des productions de l'art céramique.

1183 — Grand bassin profond. = Un bas-relief colorié, la délivrance d'Andromède occupe tout le fond. Les parois intérieures et le rebord sont composés de godrons de couleur brun foncé. Le revers est jaspé. — D. 27 cent.

1184 — Plateau de forme ronde. = Le même sujet, diapré d'autres couleurs, le remplit entièrement. — D. 24 cent.

1185 — Bassin de forme ovale. = Sur le fond, Esther aux pieds d'Assuérus ; bas-relief colorié. Le rebord est couvert d'ornements dentelés et de rinceaux fleuris. — Long. 31 cent., L. 26.

1186 — Bassin de forme ovale. = La belle jardinière ; bas-relief colorié. Sur le devant, une jeune femme assise tenant des fleurs ; au fond, un château entouré d'un jardin où l'on aperçoit des travailleurs. Le rebord est décoré de rinceaux bleus et verts. — Long. 34 cent., L. 26.

1187 — Bassin de forme ronde. = Le moissonneur; bas-relief colorié. Le rebord est décoré d'ornements dentelés entremêlés de rinceaux fleuris. — D. 36 cent.

1188 — Saucière. = Une jeune femme nue, représentant l'abondance, est couchée sur des fleurs, tenant deux cornes chargées de fruits. — Long. 20 cent., L. 9.

1189 — Saucière. = Vertumne et Pomone. Figures nues, couchées sur un fond de feuillage. — Long. 20 cent., L. 9.

1190 — Quatre bas-reliefs coloriés, de même dimension. = Jupiter nu, lançant la foudre. L'aigle se tient debout entre les jambes du dieu ; l'Été : un homme à demi nu tient une gerbe de blé ; à ses pieds un panier rempli de fruits ; l'Automne : un paysan, la tête couronnée de pampres, tient d'une main un panier rempli de raisins ; de l'autre, des rameaux chargés de fruits ; l'Hiver : un vieillard barbu s'appuie sur un bâton, en marchant dans une campagne dont les arbres sont dépouillés de leurs feuilles.

Chaque bas-relief est renfermé dans un encadrement jaspé qui fait corps avec lui. — H. 31 cent., L. 23.

1191 — Statuette. = Un joueur de cornemuse. — D. 16 cent.

1192 — Statuette. = Un paysan debout, appuyé contre un arbre, jouant de la cornemuse. — H. 26 cent.

1193 — Groupe. = Jésus et la Samaritaine auprès du puits de Jacob.

Ce groupe porte la marque de Bernard Palissy qui est composée de deux B. — H. 16 cent., L. 19.

§ V. FAÏENCE ÉMAILLÉE ALLEMANDE.

1194 — Aiguière à large col cylindrique et à anse. = Sur le devant de la panse, un bas-relief représentant le sacrifice d'Abraham. Le surplus du champ est couvert de tiges chargées de feuilles et de fleurs également en relief. Les émaux employés sont le bleu, le vert, le jaune, le blanchâtre, avec quelques rehauts de rouge.

Ouvrage de Nuremberg de la fin du XVIe siècle. — H. 19 cent.

Sur le couvercle, en argent, est exécutée, au repoussé, une figure de buveur vue à mi-corps.

§ VI. GRÈS-CÉRAMES DE FLANDRE ET D'ALLEMAGNE.

1195 — Grès de Flandre à pâte grise. = Aiguière à anse et à goulot, fond gris perle, décorée d'un masque barbu en relief et d'ornements traités en creux rechampis de bleu azuré. Le couvercle en argent, de forme hémisphérique, est enrichi de cartouches et de bouquets de fruits finement ciselés.

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 28 cent.

1196 — Grès d'Allemagne à pâte brune. = Canette décorée de sept figures représentant les planètes, et d'ornements traités en relief et émaillés en couleur; deux écussons armoriés sont peints sur le devant. A la partie inférieure, cette inscription en relief : PAVLVS ERORER MED. DOCT. PHYS. HIRSPRVC A° .PACIS. 1650. — H. 16 cent., D. 18.

1197 — Grès d'Allemagne à pâte d'un brun-verdâtre. = Canette décorée de sujets de chasse à l'ours et d'ornements exécutés en relief et émaillés en couleur sur fond brun. Sur le devant, les prénoms et le nom du propriétaire : IOHAN. GEORG. HASS., et du côté de l'anse, la date de 1673. — H. 13 cent., D. 15.

1198 — Grès gris d'Allemagne doré. = Un lion debout portant un vase. La dorure doit être moderne. — H. 18 cent.

1199 — Grès rouge taillé et poli. = Petit vase à huit pans, décoré de plusieurs moulures. Échantillon des premières productions de Böttcher. Ce grès rouge, dont la fabrication

remonte à 1704, reçut dans l'origine le nom de *porcelaine de Böttcher*. — H. 95 mill.

1200 — Grès rouge vernissé. = Aiguière de forme antique vernissée en noir; elle est décorée de fleurs et d'un écu armorié exécutés en couleurs et en or non fixés par le feu.

Ouvrage de Böttcher de 1708. — H. 29 cent.

1201 — Grès rouge vernissé. = Vase à bouquets, de forme chinoise, fond brun-laque, enrichi de feuillages d'or rehaussés de quelques touches de rouge et de vert. L'or et les couleurs ne sont pas fixés par le feu.

Ouvrage de Böttcher de 1708. — H. 11 cent.

§ VII. PORCELAINES DE DIVERSES FABRIQUES EUROPÉENNES.

1202 — Porcelaine de Saxe coloriée. = Trois groupes de deux personnages représentant, par divers attributs, l'odorat, la vue et le goût : une jolie bouquetière offre des fleurs à un jeune seigneur; une jeune femme, qui porte le riche costume de cour du temps de Louis XV, vient d'ôter un masque et tourne son joli visage vers un jeune homme qui la regarde tendrement; un jeune gentilhomme offre du chocolat à une jeune fille qui lui présente des gâteaux.

Ces groupes, d'une exécution remarquable, sont comptés parmi les meilleurs ouvrages en ce genre de Kändler, sculpteur allemand qui eut la direction de la fabrique de Meissen de 1731 à 1750. — H. 19 cent., L. 13.

1203 — Porcelaine de Saxe coloriée. = Un chien couché auprès d'une urne qui sert de flacon ; monture en or. — H. 7 cent.

1204 — Porcelaine en pâte de Chine, fabrique de Hollande. = Deux groupes d'animaux : combat d'un lion et d'un tigre ; deux chiens qui saisissent un lièvre. — H. 7 cent.

1205 — Porcelaine hollandaise. = Quatre figurines de ronde bosse : un brasseur, une paysanne, un jeune homme et une patineuse. — H. 8 cent.

1206 — Porcelaine tendre de Sèvres. = Cafetière de forme ovoïde. Le fond, vert pré, est enrichi de deux médaillons

réservés en blanc, entourés de feuillages et de fleurs en or, dans lesquels sont peints des oiseaux perchés sur des arbres.

On voit au revers la marque de la manufacture royale de l'année 1762. — H. 11 cent.

1207 — Porcelaine tendre de Sèvres. = La baigneuse. Statuette exécutée en biscuit d'après Falconnet. — H. 23 cent.

1208 — Porcelaine tendre de Sèvres. = Portrait de Henri IV, sur plaque ovale, portant au revers la marque de Sèvres et celle de l'année 1767. Il est encadré dans une bordure d'émaux en relief figurant une guirlande de laurier. — H. 90 mill., L. 65.

1209 — Porcelaine tendre de Sèvres. = Tasse et sa soucoupe, fond jaune. Elles sont décorées du mirka rose de Sibérie, encadré dans des guirlandes d'arabesques.

Elles portent la marque de la manufacture royale de Sèvres et l'indication de l'année 1787. — H. de la tasse 6 cent., D. de la soucoupe 12.

1210 — Porcelaine française. = Portrait de Regnard.

Peinture sur plaque ovale. — H. 14 cent., L. 11.



N° 1148.



N° 1271. N°1290. N° 1280.

VERRERIE.

§ I. VERROTERIE ANTIQUE.

1211 — Aiguière à bec en trèfle. = Fond bleu-lapis, décoré de filets jaunes et blancs. — H. 55 mill.

Elle provient de la collection Durant. (Cat. de M. J. de Witte, n° 1519.)

1212 — Aiguière à bec en trèfle. = Fond bleu cendré, décoré d'ornements jaunes. — H. 75 mill.

1213 — Vase à deux anses, forme d'amphore. = Fond bleu cendré, orné de filets jaunes et de chevrons brisés, jaunes et glauques. — H. 90 mill.

Piédouche moderne en vermeil.

1214 — Vase de même forme. = Bleu-lapis enrichi de filets et de chevrons brisés jaunes et glauques. — H. 80 mill.

Piédouche et col modernes en vermeil.

Le verre coloré qui forme l'ornementation des quatre vases que nous venons de décrire a été ajouté pendant la fabrication et disposé tandis que la matière était encore molle : travail qui diffère essentiellement des décorations en émail appliquées à froid et fixées ensuite au feu de moufle. Ces vases

sont d'une antiquité très reculée et certainement antérieurs de plusieurs siècles à l'ère chrétienne. On en trouve de cette espèce en Égypte, dans la Grande-Grèce, en Sicile, dans les îles de l'Archipel. On pense généralement qu'ils sont de fabrication égyptienne et de l'époque des Ptolémées.

1215 — Coupe profonde, de forme hémisphérique, sans pied ni anse. = Fond vert, semé d'étoiles irrégulières à plusieurs raies, de nuances variées.

Cette coupe est formée d'une mosaïque de tronçons de cannes ou baguettes de verre travaillées séparément. Nous avons expliqué le mode de fabrication de ces sortes de verre, page 355 de l'Introduction. La pièce paraît avoir été polie à froid sur un mandrin tournant. — H. 7 cent., D. 12.

1216 — Plateau ou coupe plate. = Verre violet, à mosaïque de tronçons de cannes composées de feuilles de verre de couleurs différentes superposées, roulées ensemble et étirées. — D. 14 cent.

On regarde ces deux vases comme provenant des fabriques étrusques, et antérieurs de plusieurs siècles à notre ère. Ils faisaient partie de la collection Durant (*Cat.* n°s 1509 et 1508.)

1217 — Petit vase bleu, irisé et fragmenté, et deux bracelets bleus.

Travail romain. Ces objets proviennent de la collection Durant. (*Cat.* n° 1512.)

§ II. VERROTERIE DE VENISE.

1. — Verre blanc.

1218 — Buire, F. 10[1]. = Verre semé d'or.

L'or n'est pas appliqué superficiellement sur le verre, et la lime même ne pourrait l'en détacher; il est mêlé à la matière, qui semble avoir été saupoudrée d'une poudre d'or impalpable. Pour arriver à produire cet effet, le verrier, par un procédé qui est resté inconnu, a étendu sur la matière, pendant la fa-

(1) Le numéro qui suit le F (forme) renvoie aux planches qui sont à la fin du volume.

brication, alors que la pièce n'avait pas atteint par le soufflage toute sa dimension et que la matière était encore molle, soit de l'or en feuille, soit plutôt de l'or tenu en dissolution ou liquide. La pièce ensuite ayant pris par l'opération du soufflage un volume beaucoup plus considérable, l'or, en se mêlant à la matière vitreuse, s'est distendu et divisé en grains ou en traînées d'un très bel effet, que nous désignons par le nom de *semé d'or*[1].

Ouvrage du XV[e] siècle. — H. 23 cent.

1219 — Vase, F. 14. = Le couvercle est surmonté d'une figure de serpent, dont la queue se recourbe en replis ; travail exécuté à la pincette. A l'intérieur du vase, une boule sonore en verre craquelé. Pied moulé. — H. 34 cent., D. 10.

1220 — Gobelet, F. 50. = La coupe est ornée de fils de verre bleu posés extérieurement, à l'imitation des verroteries byzantines[2]. Elle repose sur un poisson chimérique, qui s'élève au-dessus d'un balustre. — H. 26 cent.

1221 — Gobelet, F. 53. = La coupe est portée par un cheval dont les oreilles et la queue sont en verre bleu. — H. 27 cent.

1222 — Flacon, F. 49. = Il figure un centaure. Les membres, dont les extrémités sont en verre bleu, sont travaillés à la pincette ; le surplus du vase est moulé. — H. 32 cent.

1223 — Flacon, F. 48. = Il reproduit un triton à double queue. Le vase est moulé ; les nageoires, en verre coloré, sont travaillées à la pincette. — H. 30 cent.

1224 — Flacon à deux ouvertures, F. 51. = Il figure un

(1) Nous devons cette explication, ainsi qu'un grand nombre de celles qu'on trouvera ci-après sur la coloration du verre et les procédés de fabrication, à M. Bontems, le savant directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi.

(2) « *Faciunt quoque (Græci) scyphos... et fialas... circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo.* » THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XIV.

animal chimérique. La panse est mamelonnée ; la crête, les ailes et les yeux sont en verre bleu. — H. 20 cent.

1225 — Flacon, F. 46. = Il représente une écrevisse ; les pattes sont en verre bleu. — H. 33 cent.

1226 — Flacon, F. 52. = Il figure un animal chimérique. Une soucoupe de verre, soutenue verticalement par une tige en arrière de la tête de l'animal, reçoit le liquide qui sort de son bec, lorsque le flacon est penché horizontalement. La panse est moulée ; la crête et les ailes sont en verre bleu travaillé à la pincette. — H. 27 cent.

1227 — Vase, F. 56. = Il est composé de deux pièces. Celle de dessus représente une grue, dont le ventre s'allonge en un tube qui s'adapte sur un autre tube s'élevant du fond du vase. — H. 18 cent., D. 9.

1228 — Deux vases, F. 57. = Verre craquelé. Le bord est orné d'un cordon de verre bleu. Au fond des vases, une petite boule sonore en verre bleu.

Ouvrage du commencement du XVIe siècle. — H. 6 cent., D. 9.

Les verres craquelés n'ont pu être imités jusqu'à présent. M. Bontems suppose que ce craquelage est produit par une immersion dans l'eau de la paraison de verre fixée au bout de la canne à souffler, immersion de très peu de durée qui serait faite avant de donner à la matière sa dernière forme.

1229 — Aiguière, F. 9. = La panse est enrichie de figures de dragons et de godrons en relief imprimés par l'action du soufflage de la pièce dans un moule — H. 24 cent.

1230 — Coupe, F. 41. = Des masques sont moulés sur la tige ; les courbures qui la rattachent à la coupe sont travaillées à la pincette et enrichies d'émaux bleus, imitations de turquoises. — H. 15 cent., D. 16.

1231 — Deux coupes, F. 17. = Verre craquelé. Elles renferment un petit bol en verre blanc. — H. 16 cent., D. 9.

1232 — Vase, F. 55. = Verre craquelé. Le bord supérieur est divisé en huit pans. — H. 10 cent., D. 18.

1233 — Vase, F. 19. = Des tronçons de cannes de verre

coloré de différentes nuances ont été semés sur le fond du verre pendant la fabrication. La pièce a été moulée et les saillies du bord travaillées à la pincette. — H. 18 cent., Long. 20.

1234—Flacon, F. 54. = La panse est craquelée. — H. 11 cent.

1235 — Flacon, F. 20, à col élevé. = La panse est craquelée. — H. 19 cent.

1236 — Buire pomiforme, sur piédouche, à large col évasé et à anse perpendiculaire. = Verre craquelé. Le bord est décoré d'un cordon de verre bleu ; l'anse, dentelée, est travaillée à la pincette. — H. 9 cent., D. à l'ouverture 8 cent.

1237 — Deux dauphins. = Verre moulé. Les extrémités travaillées à la pincette. — H. 8 cent.

1238 — Cuiller. = Le manche torsiné renferme deux fils de verre, rouge et blanc opaque. — Long. 19 cent.

1239 — Deux couteaux. = Les manches torsinés renferment des cannes de verre coloré. — Long. 27 cent.

1240— Grand tube. = Il est évasé par en haut ; l'égouttoir est coudé horizontalement. — Long. 95 cent.

1241 — Flacon, F. 36, à six pans. = Verre craquelé. La cordelière du col et le bord du goulot sont en verre bleu.

Travail du XVIIe siècle. — H. 16 cent.

1242 — Cloche. = Elle est décorée de masques moulés et dorés. Le battant est en verre bleu. — H. 19 cent.

1243 — Gobelet à pied, F. 47. = Ornements en verre bleu travaillés à la pincette. — H. 30 cent.

1244—Gobelet à pied traité dans le même style. — H. 30 cent.

1245 — Gobelet dans le même style. = Les enroulements torsinés de la tige renferment des fils de verre coloré. — H. 28 cent.

1246 — Gobelet à pied du même genre. = Les enroulements de la tige, qui se terminent en têtes de serpent, renferment des fils de verre de couleur. — H. 27 cent.

1247 — Gobelet à pied, F. 29, à huit pans. = L'enroulement de la tige, qui figure les replis d'un serpent, est travaillé à la pincette. — H. 15 cent., D. à l'ouverture 8.

2. — Verre teint[1].

1248 — Flacon aplati. = Forme de gourde à long col, sur piédouche. Verre agatisé par l'argent. Bouchon en argent.

Ouvrage du XVe siècle. — H. 31 cent, L. de la panse 15.

1249 = Flacon de forme ronde légèrement aplatie. = Il est surmonté d'un très long col en forme de balustre. Verre bleu teinté par le safre (le cobalt). — H. de la panse 9 cent., du col 18.

1250 — Grand vase, F. 3. = Les côtes très saillantes de la panse et du couvercle ont été moulées lorsque la pièce n'avait pas atteint toute sa dimension par le soufflage. Verre violet teinté au manganèse et semé d'or.

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 48 cent, D à l'ouv 20

1251 — Flacon pomiforme. = Verre agatisé par l'argent. Bouchon en argent. — H. 6 cent., D. 7.

1252 — Flacon de même forme. = Verre teinté par plusieurs oxydes où le cuivre domine, et semé d'aventurine par application pendant la fabrication. — H. 9 cent., D. 8.

1253 — Petit flacon à deux panses pomiformes. = Verre bleu, avec application extérieure de filets de verre blanc, jaune et rouge, à l'imitation des verres antiques. — H. 45 mill.

1254 — Deux burettes, F. 39. = Elles sont décorées de masques moulés au cachet et dorés. Verre opalisé par l'arsenic. — H. 85 mill.

1255 — Vase semi-ove sur piédouche. = Les côtes ont été moulées avant que la pièce eût atteint sa dimension actuelle par le soufflage. Verre sardonisé, à veines bleu-lapis, par différentes matières où l'argent domine, et semé d'or. — H. 13 cent.

1256 — Vase de même forme. = Il est coloré de la même manière. — H. 125 mill.

1257 — Bassin de forme hémisphérique à bords évasés sur piédouche. = La panse est à côtes. Verre vert teinté par le cuivre et semé d'or. — H. 95 mill., D. 18 cent.

(1) Verre coloré pendant sa fabrication par l'addition d'oxydes métalliques au verre blanc.

1258 — Coupe de forme hémisphérique à bords évasés et à anses perpendiculaires. = La panse est couverte d'élevures obtenues par le moulage de la pièce, alors qu'elle n'avait pas encore atteint toute sa dimension et que la matière était encore molle. Verre teinté en vert par l'oxyde de cuivre et de fer. Les anses en verre blanc. Le bord évasé a été ajouté et décoré d'un filet de verre jaune se repliant seize fois sur lui-même. — H. 6 cent., D. 12.

1259 — Coupe de même forme, sans anses ni élevures. = Verre teinté en vert par les oxydes de cuivre et de fer ; bordure dorée. — H. 45 mill., D. 135.

1260 — Tasse de forme hémisphérique à bords évasés sans anses, et sa soucoupe. = Verre agatisé par l'argent et semé d'aventurine. — H 55 mill., D. de la tasse 11 cent., de la souc. 115 mill.

1261 — Tasse de forme hémisphérique à bords évasés, à deux anses perpendiculaires, et sa soucoupe. = Verre sardonisé par l'argent. — H. 6 cent., D. de la tasse 12 de la souc. 14.

1262 — Tasse sans anses, taillée à pans, et sa soucoupe. = Verre imitant l'aventurine. On sait que cette belle matière était obtenue par une revivification du cuivre ; mais le secret de la fabrication est perdu. — H. 6 cent., D. de la tasse 7, de la souc. 10.

1263 — Plat. = Les bords sont décorés d'une guirlande de feuillage gravée. Verre violet teinté par l'oxyde de manganèse. — D. 28 cent

1264 — Grand gobelet, forme conique. = Il est porté sur un présentoir en vermeil, catalogué n° 938. Verre teint en vert par le cuivre et le fer. — H. de la coupe 14 cent.

1265 — Deux flacons à côtes, F. 36, sans denticules saillants. = Verre agatisé par l'argent.

Ouvrage du XVIIe siècle. — H. 15 cent.

1266 — Gobelet à couvercle, F. 4. = Verre agatisé par l'argent et semé d'aventurine. — H. 28 cent., D. 8.

1267 — Un cédrat coloré au naturel. = Les feuilles sont en argent ciselé et émaillé. — H. 16 cent.

1268 — Un cornichon coloré par le cuivre et le fer. — Long. 14 cent.

3. — Verre émaillé.

1269 — Hanap, F. 21. = Verre bleu teinté avec le safre; peinture circulaire en émaux de couleur, appliqués au pinceau et fixés au feu de moufle. Parmi les scènes bizarres, tirées sans doute d'un roman de l'époque, qui y sont représentées, on remarque un chevalier donnant la main à un centaure. Le chevalier porte le bassinet sans ventail, la cotte d'armes par-dessus le haubergeon de mailles, avec brassards et grevières, système d'armure en usage dans la seconde moitié du XIVe et au commencement du XVe siècle. Le sujet est encadré dans une bordure dorée, rehaussée de perles d'émail en relief. Le pied est semé d'or.

Travail de la première moitié du XVe siècle. — H. 16 cent., D. 13.

1270 — Calice à couvercle, F. 7. = Verre blanc. La panse est bordée haut et bas d'une guirlande dorée et émaillée. Le couvercle et le pied sont couverts d'imbrications d'or, bordées de blanc et chargées de perles d'émail bleu. Ce genre de décoration était fort en vogue au XVe siècle parmi les artistes décorateurs. On le retrouve sur les plats des céramistes du duché d'Urbin de la fin du XVe siècle, catalogués n°s 1140 et 1141. — H. 23 cent.

1271 — Hanap, F. 22. = Verre coloré en bleu par le safre. La panse est décorée d'imbrications d'or, bordées de blanc et chargées de perles d'émail bleu; le pied est semé d'or.

Ce vase a été reproduit dans la vignette en tête de ce chapitre. — H. 20 cent., D. 10.

1272 — Gobelet, F. 7, sans pied ni couvercle. = Verre bleu teinté par le safre et orné d'imbrications d'or, bordées de blanc et chargées de perles d'émail bleu, vert et rouge. — H. 10 cent. 5 mill., D. 75 mill.

1273 — Salière pomiforme, élevée sur six petits pieds. = Verre bleu teinté par le safre, décoré d'ornements dorés et émaillés. — H. 5 cent., D. 8 cent. 5 mill.

1274 — Hanap, F. 22. = Verre coloré en vert par le cuivre

et le fer. Peinture en émaux de couleur, présentant deux médaillons qui renferment l'un un portrait d'homme avec cette devise : AMOR VOL FEE (*amor vuol fede,* amour exige fidélité); l'autre un portrait de femme. Ces médaillons sont soutenus par des amours et joints ensemble par des guirlandes de feuillage. Une bordure d'émaux en relief complète la décoration de ce beau vase. Le pied est semé d'or. — H. 32 cent., D. 11.

1275 — Hanap, F. 8. = Verre bleu teinté par le safre. La panse est décorée d'imbrications dorées, chargées de perles d'émail bleu; le couvercle et le pied sont semés d'or. — H. 33 cent., D. 12.

1276 — Hanap, F. 21. = Verre bleu coloré par le safre et décoré d'un feuillage d'or, parsemé de petites perles d'émail blanc mat et bleu. — H. 10 cent. 5 mill., D. 11 cent.

1277 — Hanap, F. 8, sans couvercle. = Verre bleu teinté par le safre. Sur la panse deux portaits encadrés dans des guirlandes de feuillage, exécutés en or. Sur le bord de la coupe cette inscription : LE MORTAL COSA AMAR TANTA FDE (*l'è mortal cosa amar con tanta fede*, il est mortel d'aimer aussi constamment.) — H. 15 cent. 5 mill., D. 85 mill.

1278 — Grand flacon aplati, forme de gourde, à long col. = Quatre petites anses attachées à la panse permettent de le suspendre à un cordon. Verre blanc, décoré d'entrelacs émaillés de diverses couleurs.

Ce beau vase est reproduit dans le cul-de-lampe qui termine la description de la verrerie. — H. 24 cent., D. 14.

1279 — Grand flacon de même forme. = Verre blanc décoré d'ornements émaillés. — H. 25 cent., D. 14.

1280 — Buire, F. 15, à une anse. = Verre blanc décoré de peintures en émaux de couleur. Sur la panse, des rinceaux d'un grand style embrassent un médaillon où se trouve représenté un cavalier affourché sur un animal chimérique. Il porte sur son épaule une espèce de longue trompette, à laquelle est attachée une banderole chargée des sigles de la république romaine S. P. Q. R. Le col est enrichi d'imbrications.

Ce beau vase est gravé dans la vignette en tête de ce chapitre.

Ouvrage de la fin du xve siècle. — H. 23 cent.

1281 — Grande coupe sur pied élevé. = Verre blanc, orné extérieurement de rinceaux semblables à ceux qui décorent la buire précédente. — H. 12 cent. 5 mill., D. 23 cent.

1282 — Grande coupe, F. 18. = Verre blanc décoré de bordures et d'ornements émaillés. — H. 27 cent., D. 25.

Une coupe semblable, qui existe au musée de l'hôtel Cluny, porte les armoiries d'Anne de Bretagne.

1283 — Vase, F. 6, sans couvercle, avec les anses attachées à la panse. = Verre blanc, panse craquelée et semée d'or, ainsi que le pied. Elle est décorée de masques moulés, appliqués sur la pièce pendant la fabrication et ensuite émaillés au feu de moufle.

Ouvrage du xvie siècle. — H. 15 cent., D. 11.

1284 — Grande coupe profonde sur pied élevé. = Verre bleu teinté par le safre. La panse et le pied sont couverts d'ornements émaillés de diverses couleurs. — H. 14 cent., D. 24.

1285 — Plateau sur piédouche. = Verre blanc ; la panse est ornée de godrons saillants à l'extérieur ; au fond de la coupe, les armoiries peintes du doge Leonardo Lauredano qui gouverna la république de Venise de 1501 à 1521. Bordure extérieure émaillée. — H. 5 cent., D. 23.

1286 — Deux plateaux sur piédouche, avec godrons saillants à l'extérieur de la panse. = Verre blanc ; bordure émaillée sur le bord extérieur ; au fond de la coupe, les armes du pape Léon X (Jean de Médicis) qui monta sur le siége pontifical en 1513. — H. 75 mill., D. 26 cent.

1287 — Plateau sur piédouche. = Il porte aussi les armoiries du pape Léon X. Verre blanc ; bordure extérieure émaillée. — H. 5 cent., D. 22.

1288 — Plateau sur piédouche. = La panse est ornée de côtes saillantes. Verre blanc, décoré d'une guirlande dorée et émaillée. — H. 6 cent., D. 28.

1289 — Petit flacon cylindrique. = Verre blanc, décoré de fleurs.

Ouvrage du xviie siècle. — H. 6 cent.

4. — Verre à ornementation filigranique (*vasi a ritorti*).

SECTION A. *Vases à ornementation filigranique de verre blanc de lait* (*vasi a ritorti di latticinio* [1]).

1290 — Aiguière, F. 9, composée de soixante-six cannes torsinées; vingt-deux du modèle J, séparées chacune par deux filets simples.

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 25 cent.

Cette belle aiguière est reproduite dans la vignette en tête de ce chapitre.

1291 — Aiguière, F. 5, de soixante cannes torsinées; trente du modèle J, séparées par autant de cannes de filets simples. Des godrons et des figures d'animaux ont été imprimés en relief sur la panse par le soufflage de la pièce dans un moule. — H. 23 cent.

1292 — Aiguière de même forme, de quarante-deux cannes torsinées; vingt-une du modèle J, séparées par autant de filets plats. La pièce a été soufflée dans un moule qui a im-

(1) Quels que soient les dessins des cannes à ornementation filigranique, les verriers de Murano les appelaient *disegni a ritorti;* les cannes ornées de ces dessins *canne ritorte*, et les vases qui en sont formés, *vasi a ritorti,* et plus anciennement *a vitortoli.* On les nomme aujourd'hui *verres à dentelles.*

Le verre blanc opaque, blanc de lait, avec lequel se faisaient le plus généralement les dessins filigraniques, était nommé *latticinio* par les anciens. Nous placerons dans une première section, A, les vases qui ne comprennent que des cannes de filigranes de *latticinio,* et dans une seconde section, B, ceux qui comprennent des cannes colorées de différentes nuances, souvent mêlées à des cannes de *latticinio.*

Nous avons fait graver (planche V) les dessins filigraniques qui se rencontrent le plus fréquemment, et dans nos descriptions nous désignerons les cannes dont les vases sont composés par les lettres qui correspondent aux différents dessins de cette planche. On trouvera sous la lettre N un exemple d'un vase *a ritorti.*

Nous avons, au surplus, expliqué dans l'Introduction, p. 348, le mode de fabrication des cannes à dessins filigraniques et des vases qui en sont formés.

primé sur la panse, haut et bas, des godrons, et au milieu, un échiquier de boursouflures. — H. 28 cent.

1293 — Aiguière, F. 9, de soixante-huit cannes des deux modèles A et C, alternativement disposées. — H. 25 cent.

1294 — Buire, F. 11, de quarante-huit cannes du modèle A. — H. 20 cent.

1295 — Vase à couvercle, F. 6, de soixante-cinq cannes du modèle A. — H. 32 cent.

1296 — Vase à couvercle, F. 12, de soixante-trois cannes; vingt-une du modèle J, séparées par deux cannes de filets simples. Le couvercle est surmonté d'une figurine de femme nue en vermeil. — H. 30 cent., D. 12.

1297 — Coupe à couvercle, F. 13, de quarante-huit cannes torsinées; seize du modèle J, séparées par deux cannes de filets simples. — H. 22 cent.

1298 — Coupe, F. 44, de quarante-huit cannes ; douze du modèle J, séparées par trois filets. — H. 135 mill., D. 155.

1299 — Coupe, F. 45, de soixante-six cannes torsinées ; trente-trois du modèle J, entre chacune desquelles un simple filet. — H. 8 cent., D. 18.

1300 — Coupe, F. 43, de soixante-quinze cannes du modèle A. — H. 7 cent., D. 17.

1301 — Coupe à huit lobes, F. 40, de soixante cannes torsinées du modèle J. — H. 10 cent., D. 16.

1302 — Coupe, F. 45, de trente-quatre cannes ; dix-sept du modèle A, séparées par des cannes contenant quatre fils espacés. — H. 9 cent., D. 17.

1303 — Coupe, F. 40, à huit lobes, de quatre-vingts cannes du modèle A. — H. 10 cent., D. 18.

1304 — Coupe à bords repliés intérieurement, de cinquante-cinq cannes du modèle A. — H. 11 cent., D. 19.

1305 — Coupe, F. 45, de cinquante-huit cannes torsinées du modèle J. — H. 9 cent., D. 17.

1306 — Grand bassin profond à douze lobes, de soixante-

dix cannes torsinées ; trente-cinq du modèle J, alternant avec de minces filets. — H. 75 mill., D. 26 cent.

1307 — Plateau sur piédouche de trente cannes des deux modèles B et I, alternativement disposées. — H. 3 cent., D. 21.

1308 — Plat de quarante-cinq cannes des trois modèles A, E et G, dont les dessins vont en s'élargissant du centre à la circonférence. — D. 41 cent.

1309 — Plat de trente-neuf cannes des trois modèles B, E et G. — D. 25 cent.

1310 — Vase à anse, F. 55, de cinquante-deux cannes torsinées; vingt-six du modèle J, alternant avec des cannes à larges filets. — H. 75 mill., D. 13 cent.

1311 — Gobelet renversé, de douze cannes du modèle J, espacées par autant de cannes de verre blanc. Il est surmonté d'un dragon ailé et d'un grelot en cuivre doré ; le dragon renferme un sifflet. — H. 21 cent.

1312 — Hanap à pied, de forme semi-ove, de cinquante-deux cannes ; treize du modèle J, séparées chacune par trois cannes de filets. Les cannes, torsinées et conduites en zigzag, sont très écrasées, ce qui donne au verre l'apparence de verre opalisé. La panse est à côtes moulées, dans le sens du torsinage. — H. 20 cent. 5 mill., D. 12 cent.

1313 — Gobelet à pied, F. 28, de trente-six cannes ; neuf de chacun des modèles B, D et I placées trois par trois auprès les unes des autres et séparées par un filet. — H. 16 cent., D. 9.

1314 — Gobelet à pied, F. 27, à six pans de 39 cannes, du modèle A. — H. 14 cent., D. 9.

1315 — Gobelet à pied, F. 28, de vingt-quatre cannes alternées des deux modèles B et I. — H. 17 cent. 5 mill., D. 11 cent. 5 mill.

1316 — Gobelet à pied, F. 28, de vingt-quatre cannes alternées des deux modèles B et I. — H. 17 cent., D. 98 mill.

1317 — Gobelet à pied, F. 27, de cinquante-quatre cannes; vingt-sept du modèle A, séparées par autant de cannes de filets simples. — H. 14 cent., D. 95 mill.

1318 — Gobelet, F. 31, de trente-six cannes alternées des

deux modèles B et I, posé sur un petit plateau de quarante cannes de ces deux modèles. — H du gobelet 8 cent, D. 7.

1319 — Flacon, F. 20, de soixante cannes ; vingt du modèle J, séparées par deux filets. — H. 15 cent.

1320 — Flacon, F. 32, de vingt-une cannes du modèle J, séparées par autant de cannes de verre blanc. — H. 24 cent.

1321 — Flacon de forme à peu près semblable, à col moins élevé, composé de quarante-huit cannes ; seize de chacun des modèles A et H, mises deux à deux et séparées par autant de filets. Des figures d'animaux ont été imprimées sur la panse par le soufflage. — H. 19 cent.

1322 — Bouquetière, F. 35, de quarante cannes torsinées ; vingt du modèle J, séparées par autant de filets. Trois masques moulés et dorés servent de pieds ; six petits fleurons moulés sont appliqués sur la panse. — H. 11 cent.

1323 — Flacon pomiforme, à long col, composé de trente-quatre cannes de filets torsinés. — H. 18 cent. 5 mill.

1324 — Deux burettes, F. 38, de vingt-quatre cannes des deux modèles A et D, alternativement disposées. — H. 125 mill.

1325 — Deux burettes, F. 38, de trente cannes alternées des trois modèles B, E et G. — H. 15 cent. 5 mill.

1326 — Burette de même forme, des trois modèles B, E et G, alternativement disposés. — H. 15 cent.

1327 — Gobelet à pied, F. 25, de trente cannes alternées des trois modèles B, E et G. — H. 17 cent., D. 75 mill.

Ouvrage du commencement du XVIIe siècle.

1328 — Gobelet à pied, F. 25, de trente cannes alternées des deux modèles B et D. — H. 17 cent., D. 78 mill.

1329 — Gobelet à pied, F. 25; de vingt-huit cannes des modèles B et D, alternativement disposées. — H. 17 cent., D. 7.

1330 — Calice, F. 26, de vingt-quatre cannes des modèles B et I, alternativement disposées. — H. 16 cent., D. 85 mill.

1331 — Deux petits gobelets à liqueur, F. 30, de vingt-

quatre cannes des trois modèles A, F et G, alternativement disposées. — H. 12 cent., D. 65. mill.

1332 — Gobelet à pied à bord renversé, de seize cannes alternées des modèles H et F. — H. 11 cent., D. 55 mill.

1333 — Gobelet de forme conique, à bords renversés, de trente-six cannes des trois modèles A, F et G, disposées alternativement. — H. 9 cent., D 75 mill.

SECTION B. *Vases à ornementation filigranique de* latticinio *et de verre coloré.*

1334 — Plateau, F. 43; la coupe, en verre blanc, est décorée de deux cercles de filets de verre blanc de lait (*latticinio*), de deux rubans du modèle K, torsinés l'un sur l'autre, et de deux couronnes de cannes à dessins filigraniques.

Ouvrage du XVIᵉ siècle. — H. 6 cent., D. 18.

1335 — Plateau de même forme, composé de quarante-quatre cannes; onze à dessins de latticinio de chacun des modèles B, F et G, accolées trois à trois, et séparées par un ruban rouge et blanc du modèle K. — H. 4 cent., D. 16.

1336 — Burette, F. 37, de quarante-huit cannes; dix-huit de latticinio, de chacun des modèles B et E, réunies trois à trois, et séparées par un filet rouge rubis. — H. 16 cent.

1337 — Deux burettes, F. 39, de trente-six cannes: vingt-sept de latticinio, des modèles B, E et H, réunies trois à trois et séparées par une torsade blanc de lait et rouge. — H. 12 cent.

1338 — Couvercle de vase de quarante-huit cannes torsinées, de trois modèles: seize de latticinio, du modèle J, séparées par des filets alternativement rouges et bleus. — D. 12 cent.

1339 — Couvercle de vase de quarante-quatre cannes: trente-trois de latticinio, de deux modèles, accolées trois à trois et séparées par un filet rouge. — D. 15 cent.

1340 — Coupe profonde de forme hémisphérique à deux anses, sur un petit piédouche, de quarante-huit cannes: trente-six en latticinio, de deux modèles, accolées trois à trois et sé-

parées alternativement par un ruban torsiné rouge et blanc, modèle K, et par un filet rouge rubis. — H. 8 cent., D. 13.

1341 — Buire à panse piriforme, et à large col évasé, avec couvercle, de quarante cannes : vingt de latticinio des modèles F et I, séparées par des filets alternativement bleus et rouges.

Ouvrage du XVII[e] siècle. — H. 21 cent., D. 8 à l'ouv. du col.

1342 — Flacon pomiforme aplati, de vingt-cinq cannes : quinze de latticinio, des modèles B et F accolés, et du modèle G seul, séparées par des rubans, modèle K, blanc mat et rouge, et jaune et rouge. — H. 7 cent.

1343 — Gobelet, F. 31, composé de trente cannes, de quatre modèles : vingt de latticinio, des modèles B et F, accolées deux à deux et séparées par des torsades, modèle L, bleu sur or et rouge bordé de blanc sur or, alternativement disposées. — H. 8 cent., D. 65 mill.

1344 — Gobelet de même forme, de trente-deux cannes : douze de latticinio, modèle F, accolées trois à trois, et douze en filigranes mi-partis bleus, et blanc mat, réunies aussi trois à trois; ces huit groupes de trois cannes, séparés par des filets rouges. — H. 7 cent., D. 6.

1345 — Gobelet de même forme, de dix-huit cannes : neuf de latticinio, des modèles F et G, alternativement disposées et séparées par autant de rubans torsinés, modèle K, rouge et blanc, jaune bordé de blanc et de bleu, bleu bordé de blanc et de rouge. — H. 9 cent., D. 7.

1346 — Gobelet, de même forme, de vingt-trois cannes : douze de latticinio, des modèles B et D, et onze des modèles K et L de couleurs variées.

Ouvrage moderne.

1347 — Cannes de verre préparées pour la fabrication des vases.

Ces différentes baguettes à dessins filigraniques, qui sont entrées dans la composition des vases de la collection, sont reproduites planche V.

5. — Verre doublé à réseau de filigranes[1]
(*vasi a reticelli*).

1348 — Coupe, F. 43.
Ouvrage du XVIᵉ siècle. — H. 8 cent., D. 18 cent. 5 mill.

1349 — Coupe, F. 45 : cinq cannes, du modèle J, d'un travail très fin, ont été intercalées à intervalles égaux sur chaque paraison, et forment, par le torsinage, un entrecroisement du plus bel effet. Cette disposition ne se rencontre que très rarement. — H. 85 mill., D. 165.

1350 — Coupe, F. 42, très rare. — H. 105 mill., D. 145.

1351 — Coupe, F. 45, à fils très fins. — H. 8 cent., D. 16.

1352 — Coupe, F. 45, à gros fils. — H. 75 mill., D. 17 cent.

1353 — Coupe, F. 45, à fils très fins. — H. 95 mill., D. 20 cent.

1354 — Plateau à rebords, sur piédouche. — H. 4 cent., D. 25.

1355 — Vase à couvercle, F. 6. — H. 24 cent., D. 10.

1356 — Vase à couvercle, F. 16. — H. 18 cent., D. 9.

1357 — Burette, F. 39, à fils très serrés. — H. 12 cent.

1358 — Plat à larges rebords. — D. 48 cent.

1359 — Grand plat. Les fils de la paraison supérieure s'élargissent et se recourbent sur eux-mêmes aux bords du plat, ce qui permet de voir le double travail. — D. 52 cent.

1360 — Vase, F. 57, à couvercle, posé sur un plateau. Le bouton du couvercle est surmonté d'une fleur en émail opaque blanc et bleu. — H. du vase 17 cent., D. 11, D. du plateau 20.

1361 — Vase à couvercle, F. 57. — H. 7 cent., D. 11.

1362 — Gobelet, F. 4, sur pied en balustre, sans couvercle, à fils très serrés. — H. 20 cent., D. 85 mill.

1363 — Gobelet, F. 25, à gros fils. — H. 17 cent., D. 8.
Ouvrage du commencement du XVIIᵉ siècle.

1364 — Flacon cylindrique à couvercle. — H. 16 cent., D. 15.

(1) On trouvera dans l'Introduction, p. 354, des explications sur les procédés de fabrication de ces vases. Le réseau filigranique qu'ils présentent est reproduit planche V, lettre M.

1365 — Deux bouquetières, F. 33. — H. 145 mill., D. à la base 75.

Travail du XVIIe siècle.

6. — Verre mosaïque
(*vasi fioriti* ou *millefiori*).

1366 — Burette, de forme ronde aplatie, à côtes. = Elle est formée d'une quantité de tronçons de cannes de verre coloré, de différents modèles, réunis sur une paraison de verre bleu opaque qui a été ensuite soufflée et moulée. Monture, anse et couvercle en argent. — H. 95 mill., L. de la panse 7 cent.

Ouvrage du XVIe siècle.

1367 — Burette de même forme, anse en verre. = Elle est formée de tronçons de cannes de verre coloré, réunis sur une paraison de verre blanc transparent. La monture en argent est semblable. — H. 95 mill., L. 7 cent.

Ces deux pièces sont un essai d'imitation des verres antiques, dont la collection présente des spécimens, nos 1215 et 1216.

1368 — Gobelet aplati, F. 31, à côtes moulées. = Il est composé de tronçons et de fragments de cannes de verre de couleurs variées et de différents modèles, enveloppés dans une chemise de verre blanc incolore, qui ensuite a été soufflée et moulée. — D. 8 cent.

Ouvrage de la fin du XVIe siècle.

1369 — Gobelet de même forme, composé aussi de tronçons de cannes de verre coloré, recouverts d'une feuille d'or qui s'est distendue par l'action du soufflage. — H. 8 cent.

1370 — Manche de cachet. = Il est composé de tronçons de cannes de verre de couleurs différentes et de dispositions variées, et de cannes à dessins filigraniques de plusieurs modèles, tronçons renfermés dans une chemise de verre blanc incolore qui ensuite a été soufflée. — H. 55 mill.

1371 — Pomme de canne dans le même genre. — H. 6 cent.

1372 — Boule de verre blanc renfermant des fragments de cannes de verre coloré de différents modèles. — D. 6 cent.

1373 — Flacon annuliforme, aplati, F. 34. = Verre granité blanc opaque et rouge. — H. 13 cent. 5 mill., D. 10 cent.

Ce granité est obtenu par application de petites larmes de verre coloré en fusion, sur une paraison de verre blanc incolore et transparent.

Ouvrage du commencement du XVIIe siècle.

1374 — Flacon carré, dans le style de la forme 36. = Verre granité rouge, bleu et blanc opaque. — H. 23 cent., L. 6.

1375 — Tasse, forme campanulée, à une anse perpendiculaire. = Verre granité blanc opaque, bleu, jaune et rouge, sur une paraison de verre blanc. — H. 65 mill., D. à l'ouv. 95.

1376 — Verre à pied, forme conique, à bords renversés. = Verre granité rouge et bleu, sur une paraison de verre opalisé. — H. 12 cent. 5 mill., D. 8 cent.

§ III. VERROTERIE ÉMAILLÉE ALLEMANDE.

1377 — Vidrecome, F. 2. = Il est décoré de vingt-quatre écus armoriés, distribués par huit sur trois lignes au-dessus les unes des autres. On remarque, parmi ces écus, celui de l'Empire, ceux des treize cantons suisses, de Saint-Gall et de Bade. — H. 28 cent., D. 9.

Travail de la fin du XVIe siècle.

1378 — Grand vase, F. 1. = Sur la panse, l'aigle noire impériale à deux têtes, dont les ailes portent les écus des différents États et des principales villes de l'Allemagne ; au-dessus se trouve cette inscription : DAS HEILIGE RÖMISCHE REICH MIT SAMPT (*sic*) SEINEN GLIDERN, « le saint empire romain réuni « à ses membres. » Il est daté de 1599. — H. 39 cent., D. 14.

1379 — Vase, F. 1. = La panse est divisée en huit compartiments où se trouvent représentés l'empereur Rodolphe II, les électeurs de Mayence, de Trêves, de Cologne, de Saxe, de Brandebourg et l'électeur palatin. Le dernier compartiment renferme l'aigle impériale et la date de 1611. On remarquera qu'il n'y a que six électeurs : le roi de Bohême, qui compléterait le nombre des électeurs, était l'empereur Rodolphe lui-

même. C'est dans la même année 1611 qu'il céda la couronne de Bohême à Mathias. — H. 21 cent., D. 10.

1380 — Vase, F. 1, à couvercle. = Sur la panse, l'empereur Rodolphe II et les sept électeurs, ayant devant eux leur écu armorié. Ce vase, daté de 1611, doit être postérieur à l'époque de la cession qui fut faite par Rodolphe à Mathias de la couronne de Bohême; car ici les sept électeurs sont représentés aux côtés de l'empereur.

Au-dessus du tableau on lit cette inscription :

AN. ZEUGUNG. DER. ROMISCHEN. KEISERLICHEN. MAIESTADT.

Sampt der siben churfürsten zu irer kleidung ampt und sitz, « la représentation de S. M. l'empereur des Romains, avec « les sept électeurs, siégeant dans le costume de leur « dignité. » — H. 28 cent., D. 12.

1381 — Gobelet, F. 1. = La panse est ornée, haut et bas, d'une guirlande de pampres. Au centre, un écusson renfermant un chiffre. Il est soutenu par deux amours et surmonté d'une couronne royale. — H. 17 cent., D. 75 mill.

1382 — Gobelet plus petit, de même forme, et décoré de la même manière. — H. 9 cent., D. 6.

1383 — Vase, F. 1. = L'empereur Ferdinand III, le jeune roi Louis XIV et la reine Christine de Suède, se tiennent par la main en signe de paix et d'amitié. Au-dessus de ce groupe, Dieu, sortant à mi-corps d'un nuage, étend les mains pour bénir leur alliance ; à droite et à gauche sont placés des personnages à genoux. De nombreuses sentences et des inscriptions sont émaillées autour du sujet. Ce vase porte la date de 1651. — H. 19 cent., D. 10 cent. 5 mill.

1384 — Gobelet à couvercle, F. 23. = Sur la panse, un écu armorié, et au-dessous cette inscription : GOTTLIEB BECKER MEDICINÆ DOCTOR, 1678. — H. 20 cent., D. 95 mill.

1385 — Vase, F. 1, à couvercle. = Sur le couvercle, deux cartouches. Dans l'un, une femme à genoux en prière : la main de Dieu, sortant d'un nuage, lui pose sur la tête une couronne ducale. Dans l'autre, cette inscription : DESZ GERECHTEN GEBET VERMAG VIEL WANN ES ERNSTLICH IST, « la prière du

« juste est toute puissante quand elle est faite avec ferveur. »

Sur la panse, d'un côté, l'aigle noire à deux têtes diadémées et nimbées. Les ailes de l'oiseau impérial sont formées de la réunion de cinquante-six écus armoriés des États et villes de l'Empire. De l'autre, cette inscription : GOTT BEHÜTE UND ERHALTE DAS GANTZE HEYLIGE RÖMISCHE REICH,—MIT SEINEN GLIEDERN ALLEN ZU GLEICH, « que Dieu protége et conserve le saint « empire romain et tous ses membres. » Au-dessous, la date de 1706. — H. 25 cent., D. 10.

Le couvercle est surmonté d'une figurine en vermeil.

§ IV. VERROTERIE DE DIVERSES FABRIQUES.

1386 — Gobelet à couvercle, F. 23, en cristal. = La panse est enrichie de deux sujets finement gravés : Jacob combattant contre l'ange et saint Jean-Baptiste dans le désert. Les sujets sont placés dans un riche paysage orné de fabriques ; le couvercle est décoré d'une guirlande de feuillage et de fleurs. Ce vase est monté sur une base en argent doré, et le couvercle est ceint d'une couronne découpée à jour, aussi en argent doré. —H. 18 cent., D. 7.

Ouvrage de Bohême de la fin du XVIIe siècle ou du commencement du XVIIIe.

1387 — Gobelet à pied, F. 25, en cristal. = Sur la panse sont gravés deux médaillons qui représentent Jonas avalé par la baleine et Jonas rejeté sur le rivage. Le couvercle plat est décoré de consoles élégamment disposées, soutenant un piédestal qui porte une figure de guerrier appuyé sur une lance. Le tour en vermeil. —H. tot. 30 cent., D de la coupe 9.

Ouvrage de Bohême.

1388 — Gobelet à pied, F. 4, sans couvercle, en cristal. = Au milieu de la panse, un paysage circulaire peint en émail, sur lequel se détachent, d'un côté, un panier de fruits, de l'autre un amour, exécutés de ronde bosse en or émaillé. Le petit dieu tient un cœur en rubis ; au-dessus, cette inscription : UN SEUL ME SUFFIT.

Travail français du commencement du XVIIe siècle. — H. 14 cent.

1389 — Buire, F. 15. = Verre bleu, teinté par le safre et chargé d'ornements en émail blanc mat, bleu, rouge et vert très épais, bordés de filets jaunes. — H. 16 cent. 5 mill., D. 11 cent.

1390 — Une théière et deux petites tasses à soucoupes. = Verre couleur rubis, teinté par le pourpre de Cassius, fabriqué par Kunkel, célèbre chimiste allemand († 1702). Monture en vermeil. — H. de la théière 10 cent., des tasses 45 mill., D. des tasses 4 cent.

1391 — Gobelet à couvercle, F. 23, en cristal. = Il est couvert d'arabesques, de médaillons renfermant des sujets, d'emblèmes et d'inscriptions finement gravés et dorés. Parmi ces inscriptions on doit remarquer celle du couvercle :

NESTORIS HÆC ANNOS SUPERET DES TRINGA TRIUNE.

Travail italien daté de 1730. — H. 18 cent., D. 10.



N° 1278.



N° 1393.

ART DE L'ARMURIER.

§ I. ARMES DÉFENSIVES. — PARTIES D'ARMURES.

1392 — Chanfrein, rondelles et cubitières en acier bleui, enrichis d'ornements ciselés en relief et damasquinés d'or, ayant appartenu à la même armure. = Le chanfrein est bordé par une bande d'ornements où des figures fantastiques, des trophées, des aigles à double tête, ciselés en relief, se trouvent reproduits symétriquement et unis ensemble par des arabesques et des enroulements d'une grande élégance. Le côté libre de cette bande est terminé par un petit cordon à feuilles d'eau qui borde la pièce ; le côté intérieur est accompagné d'un riche feuillage en damasquinure d'or. La ligne centrale, depuis la pointe nasale jusqu'au milieu du front, est décorée d'un cordon de feuilles d'eau, encadré dans ce riche feuillage en damasquinure d'or ; il est interrompu par un écusson ciselé en relief, aux armes de Ferdinand d'Autriche, frère de Charles-Quint. Au-dessus de cet écusson se trouve la

douille du panache; une bande d'ornements analogue à celle du pourtour s'étend ensuite jusqu'à l'extrémité du fronteau et sur la première pièce du hausse-col qui est restée attachée au chanfrein.

Les deux rondelles sont entourées du même cordon à feuilles d'eau, en dedans duquel règne circulairement le collier de la Toison-d'Or. Le médaillon intérieur, ciselé en bas-relief autour de l'*umbo* à pointe qui occupe le centre, est rempli par quatre figures sur gaînes, séparées par des têtes d'animaux, au milieu d'arabesques du meilleur goût. Des fleurs de lis héraldiques décorent la base de l'*umbo*.

Sur le pourtour des deux cubitières se reproduit le même cordon à feuilles d'eau. La pointe cubitale est occupée par un masque au-dessus duquel se trouve un bas-relief où sont représentés des personnages fantastiques et des animaux.

Ces pièces, d'un admirable travail, ont été publiées par M. Du Sommerard dans son *Atlas*, chapitre XIII, pl. v.

1393 — Bouclier rond en fer, couvert de figures exécutées au repoussé et ciselées. = Un bas-relief circulaire se déroule sur le bouclier. Six groupes y sont représentés : trois de deux centaures armés combattant l'un contre l'autre, trois de dragons chimériques attaquant de grands oiseaux de proie. La croupe des centaures se termine en feuillages élégants qui se répandent sur le fond. L'*umbo*, qui s'élève au centre en pointe aiguë, est décoré à sa base d'un enroulement de figures d'enfants au milieu de rinceaux, renfermé dans une ceinture d'oves. Le grand bas-relief est également encadré par une ceinture d'oves. Une torsade ciselée borde le bouclier.

Style italien du XVIe siècle.

M. Du Sommerard a publié cette pièce dans son *Album*, 7e série, pl. XXVII. Elle est reproduite dans la vignette en tête de ce chapitre, avec d'autres armes de la collection.

1394 — Grands éperons en acier ciselé, avec appliques en cuivre rouge. XVIe siècle.

1395 — Éperons en fer, couverts d'un feuillage finement ciselé en relief sur fond doré. XVIe siècle.

§ II. ARMES OFFENSIVES DE MAIN.

1396—Dague vénitienne, dit *langue de bœuf*. = La poignée, la garde et le pommeau sont en cuivre ciselé et doré, et enrichis de plaques de lapis et de jaspe. Les garnitures du fourreau sont en cuivre ciselé et doré. Fin du xve siècle.

1397 — Épée à l'espagnole en fer grisaille, enrichie d'incrustations d'émaux sur or. = Sur le pommeau, d'un côté la Paix, de l'autre la Guerre au milieu d'attributs et d'arabesques fort riches, qui s'étendent sur la garde et sur la croisette. Ces figures et ces ornements ont été gravés en creux, et les intailles, garnies d'une feuille d'or, ont été remplies d'émail. La poignée, au contraire, est recouverte d'entrelacs élégants émaillés en relief, pour suppléer à la saillie que présentent les réseaux ou le fil de métal tordu des poignées ordinaires.

Les garnitures du fourreau et les boucles du ceinturon sont de même travail que le pommeau.

Ouvrage italien du xvie siècle.

1398 — Dague en fer grisaille. = Le pommeau, la croisette à anneau, la chape et le bout du fourreau sont incrustés d'or et d'émaux colorés d'un travail semblable à l'épée ci-dessus décrite. La poignée est en agate.

1399 — Épée de travail florentin. = La garde et tous ses détails sont richement damasquinés d'or et décorés d'écussons de forme oblongue remplis d'ornements ciselés en relief. La poignée est à côtes en filigrane doré ; la lame est enrichie au talon de rinceaux gravés et dorés.

Le fourreau, du même temps, porte un bout écussonné et doré comme la garde.

1400 — Dague de l'épée ci-dessus, dans son fourreau. = Elle est traitée dans le même style.

1401 — Épée en fer ciselé et doré. = Le pommeau de forme sphérique, la garde ainsi que la croisette et ses deux anneaux sont recouverts d'un cordon fortement ciselé en relief, formant, par des enroulements symétriques, une espèce

de réseau qui enveloppe un fond doré. Les garnitures du fourreau sont du même travail.

Cette épée est accompagnée de sa dague, qui est traitée dans le même style.

1402—Épée en fer ciselé. = Le pommeau, la garde et ses branches et les quillons, arqués en sens contraire, sont couverts d'ornements très finement ciselés en relief, sur fond sablé. La lame est signée et poinçonnée.

La dague qui accompagne cette épée est du même travail; sa lame, à gouttière, est percée à jour.

1403 — Épée en fer ciselé. = Le pommeau, la poignée, la garde et sa branche, sont décorés de figures allégoriques ciselées en fort relief dans la masse de fer. Ces figurines sont encadrées par des arabesques du meilleur style de la renaissance. Les quillons sont terminés par des bustes exécutés de ronde bosse.

Le fourreau, du même temps, porte un bout en fer ciselé dans le style de la poignée.

1404 — Forte épée de combat. = Le pommeau et la garde sont en fer noir laqué. La lame, à deux tranchants, est décorée d'armoiries et de rinceaux gravés et dorés; elle porte cette inscription : PEDRO GARETA ME FECIT.

Fourreau du même temps, avec un bout en fer noir laqué comme la garde.

1405 — Épée italienne. = La garde, la croisette et le pommeau sont recouverts de filets très fins en damasquinure d'or disposés en rinceaux. Fourreau du même temps.

1406 — Dague en fer bleui. = Le fer est damasquiné d'or sur fond sablé.

Fourreau du temps, avec ses garnitures traitées de même.

1407 — Dague en fer ciselé. = Le pommeau, la croisette et son anneau sont à godrons; la poignée est en fil de métal tressé et doré.

1408 — Épée italienne. = La poignée en fer est couverte d'incrustations d'argent en relief, disposées en arabesques.

1409 — Estocade. = La garde, en fer forgé d'un seul morceau, et le pommeau, sont ornés d'une ciselure vermiculée. La lame est à cannelures.

Le ceinturon, du même temps, est complet ; ses garnitures, ainsi que celles du fourreau, sont d'un travail semblable à celui qui décore la garde.

Ouvrage de la fin du xvie siècle.

1410 — Épée. = La poignée, en fer doré, est à coquille entière, découpée à jour.

Travail italien de la même époque.

1411 — Poignard de dame. = Le manche est orné de feuillages et de deux têtes en argent doré et ciselé, se détachant sur un fond d'émail bleu.

1412 — Couteau de veneur, garni de quatre coutelets et d'un fusil à affûter. = Les poignées et les garnitures du fourreau sont en cuivre, avec ciselures en relief représentant des chasseurs, des animaux et des enroulements, traités dans le style de l'époque de Louis XIV.

1413 — Couteau de chasse garni d'une fourchette à deux dents et d'un coutelet. = Les manches sont en ivoire sculpté; des têtes casquées, de ronde bosse, forment les pommeaux; Vénus et l'Amour sont sculptés en bas-relief sur la poignée du couteau.

Les garnitures en argent ciselé sont traitées dans le style de la fin du règne de Louis XIV.

Ouvrage allemand.

§ III. ARMES A FEU ET PULVÉRINS.

1414 — Pulvérin en corne de cerf sculpté en bas-relief. = Un chevalier agenouillé devant le Christ en croix. Monture en fer.

Travail de la première moitié du xvie siècle.

1415 — Pulvérin en bois sculpté. = Il reproduit un enroulement de deux chiens qui saisissent un cerf. Le déversoir

a pour motif un chien exécuté de ronde bosse en cuivre ciselé et doré. XVIe siècle.

Cette pièce, d'un très beau travail, est reproduite en cul-de-lampe à la fin du présent chapitre.

1416 — Pulvérin en corne de cerf sculpté en bas-relief. = Le jugement dernier y est représenté.

Travail italien d'un très beau style, du milieu du XVIe siècle.

1417 — Pulvérin en bois de rose, décoré de bas-reliefs et de gravures sur ivoire, et monté en argent ciselé et doré. = La face extérieure est occupée, dans presque toute sa longueur, par un bas-relief en ivoire représentant un combat de cavalerie; les cavaliers sont revêtus de l'armure antique. Dans le fond on aperçoit de gros bataillons carrés disposés suivant la stratégie du XVIe siècle. Deux petits bas-reliefs, un combat de fantassins et un trophée d'armes antiques bordent à droite et à gauche le bas-relief principal. La face intérieure et la tranche sont incrustées de plaques d'ivoire finement gravées en intaille; la monture est ornée de rinceaux et d'arabesques ciselés en relief sur le métal avec une grande délicatesse.

Cette pièce a été publiée par M. Du Sommerard, *Album*, 10e série, pl. XXIV.

1418 — Poire à poudre ronde en bois sculpté. = Sur la face extérieure, un bas-relief représentant une chasse au sanglier. XVIe siècle.

1419 — Arquebuse à rouet et à mèche de l'époque de Henri II. = Le bois est entièrement incrusté de figures, d'arabesques et d'ornements d'un dessin très pur, traités dans le style de la renaissance, finement gravés sur ivoire blanc, découpés dans leurs contours et se détachant sur un fond d'ivoire teinté en vert.

1420 — Long pistolet à rouet de la même époque. = Le canon est couvert de figures et d'arabesques du meilleur style, ciselées en relief et dorées; la batterie, les garnitures et le

pommeau à jour de la crosse sont en fer décoré d'ornements également ciselés en relief et dorés.

1421 — Poire à poudre ronde en corne de cerf sculptée en bas-relief. = Deux sangliers et un cerf attaqués par un enfant et par des chiens forment un enroulement qui couvre toute la pièce.

Elle provient de la collection de M. Alexandre Lenoir.

1422 — Poire à poudre de forme ovale en bois des îles incrusté de filets d'ivoire. = La garniture, en fer, est décorée d'ornements ciselés sur fond doré.

1423 — Poire à poudre garnie d'un sac à balles. = L'armature, complète, est en fer finement gravé en relief; fond noirci. Elle est accompagnée de la clef d'arquebuse, en fer, du même travail.

1424 — Cartouchière en cuivre repoussé, ciselé et doré. = La finesse du repoussé, le dessin et le beau caractère des ornements, qui sont découpés à jour, se ressentent de la bonne époque du XVIe siècle.

1425 — Pistolet à rouet. = Le bois est enrichi d'incrustations d'ivoire représentant des rinceaux d'un bon style. La crosse est terminée par un ovoïde à jour.

Travail de la fin du XVIe siècle.

1426 — Pulvérin en corne de cerf sculptée en bas-relief. = Combat de cavalerie.

1427 — Arquebuse à mèche du commencement du XVIIe siècle. = Le bois est incrusté de figures, d'animaux et d'ornements en ivoire découpé et gravé. Le canon est à pans; il est décoré à la culasse et à son extrémité de rinceaux finement ciselés en relief.

1428 — Poire à poudre. = Des sujets mythologiques, des ornements et des arabesques d'un bon dessin, gravés et dorés, se détachent sur un fond d'acier bleui.

Travail italien du commencement du XVIIe siècle.

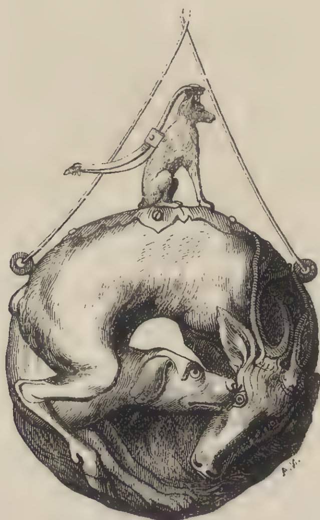
1429 — Paire de pistolets. = Les garnitures, en acier, sont enrichies de figures de ronde bosse et de bas-reliefs cise-

lés dans la masse, dont plusieurs reproduisent les travaux d'Hercule. Les sujets sont liés entre eux par des arabesques d'un bon goût.

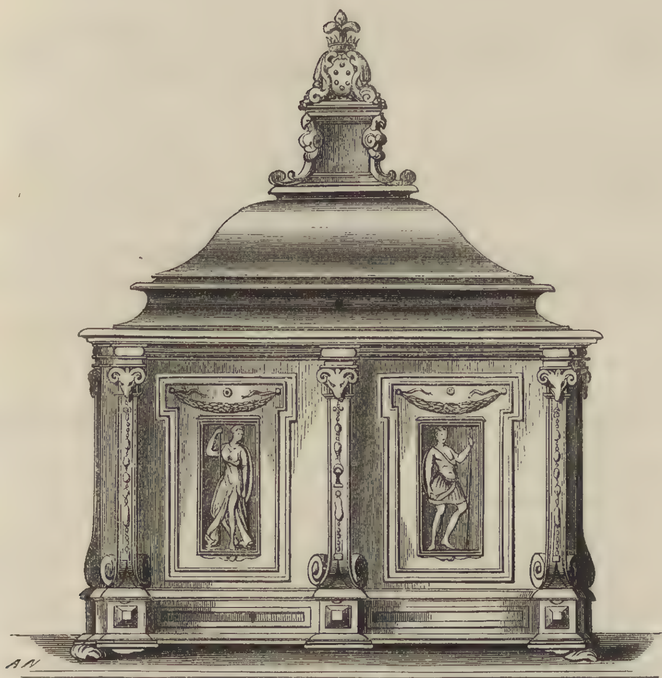
Travail italien.

1430 — Paire de pistolets montés en ivoire. = Des mascarons sculptés en relief décorent la naissance du canal de la baguette et le dessus de la poignée. Les crosses sont terminées par une tête casquée de ronde bosse richement ornementée. Les baguettes sont en ivoire; les garnitures et les batteries sont en acier finement ciselé; les canons sont gravés à la culasse.

Ouvrage du commencement du XVIIIe siècle.



N° 1415.



N° 1433.

SERRURERIE.

1431 — Deux portes de tabernacle en fer forgé, ciselé et doré. = Elles sont enrichies de figures et de décorations architecturales découpées à jour, dans le style ogival flamboyant. Sur l'une, le Christ, debout, tient un calice et l'hostie sainte. Cette figure de haut relief est placée sous un riche dais et encadrée dans une arcade ogive en accolade qui repose sur deux colonnettes formées de troncs d'arbres noueux. Sur l'autre, la crucifixion; le Christ est sur la croix, ayant à sa droite la Vierge; à sa gauche, saint Jean. Ces deux figures, exécutées de ronde bosse, sont placées dans des niches richement décorées. Un dais à deux étages, terminé par un fleuron, s'élève au-dessus de la croix. — H. 48 cent., L. de chacune 26.

Ces deux portes proviennent de l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes. Elles ont été publiées par M. Arnaud dans son

Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube.

La première a servi de motif au cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Travail du xve siècle.

1432 — Deux serpents en fer forgé et ciselé. = Ils sont représentés la gueule béante, près de s'élancer sur une proie. La partie antérieure de leurs corps rase la terre, leurs queues s'élèvent repliées en plusieurs anneaux. — Long. 3 mètres, H. 90 cent.

Travail français de l'époque de Henri II.

1433 — Coffret en acier ciselé, de forme carrée. = Chacune des faces est décorée de trois consoles renversées, élevées au-dessus d'un riche soubassement et terminées à la partie supérieure par une tête de bélier. Le couvercle, en forme de dôme tronqué, est surmonté d'un piédestal qui porte une boule couronnée, aux armes des Médicis ; ce piédestal est cantonné de caryatides à têtes d'aigles. Chaque face, divisée par les consoles en deux parties, contient deux panneaux ; ceux de la face principale sont remplis par les figures en pied de Mars et de Minerve, ciselées en relief. Toutes les ciselures qui décorent ce coffret sont traitées avec une grande délicatesse d'exécution. — H. 26 cent., L. 18.

Nous donnons la gravure de cet élégant meuble en tête de ce chapitre.

Travail italien du commencement du xviie siècle.

1434 — Clef. = La tige est décorée de feuillages légèrement ciselés en relief ; le bouton présente un chiffre très compliqué, découpé à jour et surmonté de la couronne des enfants de France.

Époque de Louis XIV.

1435 — Clef. = La tige est guillochée ; le bouton présente des rinceaux découpés à jour et gravés.

Même époque.

1436 — Clef. = La tige est cannelée et le bouton composé d'ornements découpés à jour.

Même époque.

1437 — Clef en acier poli. = La tige est guillochée et le bouton est formé de rinceaux finement ciselés.

Même époque.

1438 — Clef. = La tige est guillochée; le bouton, composé d'ornements découpés à jour, est surmonté d'une couronne ducale.

Cette clef, du temps de Louis XIV, a été adaptée aux serrures du meuble en bois sculpté, nº 1500, qui est d'une époque antérieure.

1439 — Boîte en fer de forme ovale. = Elle présente de chaque côté un bas-relief, et sur la tranche des rinceaux exécutés au repoussé et ciselés. — Long. 8 cent., L. 6.

1440 — Coffret de forme ovale, à huit pans irréguliers, garni en cuivre. = Les compartiments sont décorés de rinceaux et de sujets, alternativement ciselés en relief sur fond doré, ou gravés et dorés sur fond bleui. — H. 13 cent., L. 12.

Même époque.

1441 — Clef en acier poli. = Le bouton, découpé à jour, est terminé par une couronne de marquis; la tige est guillochée.

Même époque.

1442 — Clef. = Le bouton présente un écu d'or au chevron d'azur, accompagné de deux fleurs de violettes feuillées en chef et d'une tête casquée en pointe, timbré de la couronne ducale et du chapeau d'archevêque.

Ouvrage du commencement du XVIIIe siècle.

1443 — Clef en acier poli. = Le bouton, découpé à jour, est surmonté d'une couronne ducale.

Même époque.

Elle est adaptée à la serrure du meuble nº 1512.

1444 — Boîte en forme de corbeille ovale. = Sur le milieu du couvercle, trois personnages sous une arcade en ruine; le surplus du champ et le pourtour sont décorés de rinceaux; les ornements finement ciselés en relief, se détachent sur le fond doré. — H. 3 cent., L. 7., Long. 8.

Époque de Louis XV.

1445 — Navette. = Les deux faces sont composées de rinceaux découpés à jour.

Même époque.



N° 1431.



N° 1446.

HORLOGERIE.

§ 1. HORLOGES ET PENDULES.

1446 — Horloge de table en vermeil, enrichie de sculptures et de damasquinures. = Elle offre l'aspect d'un monument hexagone à deux étages, dans le style de la renaissance. Les angles de l'étage inférieur sont cantonnés de colonnes cannelées qui s'élèvent au-dessus d'un soubassement. Les arcades qui s'ouvrent entre ces colonnes sont remplies de fines arabesques en damasquinure d'or. Des figures de termes, placées aux angles de l'étage en attique, soutiennent la corniche et encadrent des médaillons, qui renferment des bustes vêtus à l'antique, dont la tête fait saillie hors du tableau.

On voit en tête de cette page la gravure de ce monument.

Le mouvement est à roue de rencontre et à balancier horizontal ; il contient une sonnerie. Un petit cadran, à une seule aiguille, occupe la partie supérieure de l'une des arcades, et marque les heures. Une ouverture placée dans une autre arcade laisse voir sept figurines de ronde bosse finement exécutées en argent : Diane ou la Lune, Mars, Mercure, Jupiter, Vénus, Saturne et le Soleil. Elles apparaissent chacune à leur tour, aux différents jours qu'elles représentent.

Le dessus de l'édifice porte plusieurs cercles gravés. Le plus grand est séparé en vingt-quatre divisions ; une aiguille le parcourt dans les vingt-quatre heures de la journée. Cette aiguille porte à son extrémité une petite sphère, moitié blanche, moitié noire, qui tourne dans l'espace de vingt-huit jours et marque ainsi les phases de la lune. Un second cercle gradué indique le quantième du mois ; enfin, au-dessous, un planisphère mobile fait connaître la marche du soleil et des planètes à travers les constellations.

Tavail du milieu du XVI[e] siècle. — H. 15 cent., D. 9.

1447 — Horloge de table, à réveil, en cuivre doré. = Elle est renfermée dans un socle carré porté par quatre lions, et dont les faces sont décorées d'un bas-relief ciselé, représentant Orphée entouré d'animaux. Le cadran, tracé sur le dessus du socle, est à deux aiguilles ; l'une fait sa révolution en douze heures, l'autre en vingt-quatre. Le mouvement est placé horizontalement ; il contient une sonnerie.

Au-dessus du socle s'élève, sur quatre pieds richement ciselés, une espèce de dôme qui se place ou s'enlève à volonté. Il contient le mouvement du réveil, dont le départ se fait au moyen de la rencontre d'une branche qui descend sur l'aiguille du cadran. Ce moyen de faire partir le réveil a été renouvelé de nos jours par un horloger de Paris, qui a obtenu un brevet d'invention pour cette découverte de trois cents ans.

Travail du XVI[e] siècle. — H. de l'horloge 9 cent., L. 16, H. tot. 26

1448—Horloge de table en cuivre doré, décorée de figures et d'ornements gravés. = Elle est formée d'un socle carré, dont les angles sont garnis de colonnettes en argent. Ce socle

est porté par un soubassement et surmonté d'un timbre, au dessus duquel s'élève une figure de la Vierge, en cuivre argenté. Sur la face principale, cadran à une aiguille pour les heures ; sur sa face opposée, cadran pour la sonnerie.

Mouvement en fer à roue de rencontre; sonnerie et réveil.

Travail allemand de la même époque. — H. 20 cent., L. du socle 8.

Le balancier vertical, placé au dehors, a été ajouté bien postérieurement.

1449 — Horloge en cuivre doré. = Elle présente un socle carré à gorge, élevé au-dessus d'un soubassement supporté par quatre lions. Le socle, cantonné de quatre colonnes, est surmonté de deux timbres qui forment un dôme. Il est décoré, ainsi que le soubassement, d'ornements gravés en relief.

Sur la face principale, deux cadrans à une aiguille; l'une pour les heures, l'autre pour le réveil. Deux cadrans existent aussi sur la face opposée; l'un indique les jours et les phases de la lune, l'autre les jours de la semaine, figurés par les dieux de l'Olympe auxquels ils étaient consacrés.

Mouvement à roue de rencontre et à corde à boyau; sonnerie pour les heures, les quarts et le réveil.

Travail allemand du milieu du XVIe siècle. Le balancier vertical, qui bat extérieurement, a été placé au XVIIe siècle, en remplacement du balancier horizontal qui entrait dans la composition du mouvement. — H. tot. 25 cent., L. du socle 9.

1450 — Horloge astronomique et astrologique à sonnerie et à réveil. = Elle présente l'aspect d'un monument carré long, cantonné de colonnes cannelées. Au-dessus de l'entablement, qui est couronné d'une balustrade, s'élèvent deux petits étages percés à jour, surmontés d'un dôme aplati dans le style mauresque. L'une des deux grandes faces présente un cadran à deux aiguilles, au devant duquel bat le balancier. Le centre est rempli par deux cercles horaires, divisés en vingt-quatre parties qui, par leur croisement, indiquent la longueur du jour et celle de la nuit, ainsi que le lever et le coucher du soleil. Le grand cadran actuel, à deux aiguilles, et son balancier extérieur, ont été posés au XVIIe

siècle, en remplacement du cadran à une seule aiguille et du balancier horizontal du XVIe. Quatre petits cadrans émaillés, dont un indique les jours de la semaine et un autre les mois de l'année, remplissent les encoignures de cette première face. Une sphère céleste est tracée sur la face opposée. Un grand cercle fixe, divisé en vingt-quatre parties, plusieurs cercles mobiles et de nombreuses aiguilles, servent à indiquer la position des principales étoiles fixes et la vitesse du soleil et de la lune. Quatre cadrans occupent les angles en dehors du grand cercle. Ils sont destinés à régler le réveil et les différents mouvements de la sphère. Sur l'une des faces latérales, un cadran émaillé sert à vérifier la sonnerie des heures, qui se fait à volonté par douze ou par vingt-quatre ; sur l'autre, un cadran pour la sonnerie des divisions de l'heure. Des tables astrologiques sont gravées au-dessous des cadrans des faces latérales.

Le mouvement, très compliqué, est à échappement et à roue de rencontre.

Travail allemand du XVIe siècle. — H. 33 cent., Long. 15, L. 9.

1451 — Horloge à sonnerie, de forme hexagone, surmontée d'un dôme qui couvre le timbre. = Elle est en cuivre doré et décorée de figures gravées en creux. Sur le cadran, qui est à une seule aiguille, Bacchus dans l'ivresse, et au-dessous Saturne dévorant un de ses enfants. Sur les autres pans, Diane ou la Lune, Mars, Mercure, Jupiter et Vénus.

Mouvement à corde à boyau et à balancier horizontal.

Elle a été fabriquée à Blois du temps de Henri III. — H. 18 cent.

1452 — Petite horloge de table en vermeil, enrichie d'ornements en or émaillé et de pierres fines. = Elle est formée d'un socle carré au-dessus duquel s'élève une pyramide à quatre pans qui est supportée sur le dos de quatre sphinx et surmontée d'un vase. Sur l'une des faces du socle est placé le cadran, à une seule aiguille, qui marque les heures ; les autres faces sont percées d'une ouverture de la même dimension que le cadran. Des écoinçons en or émaillé, enrichis d'un rubis et de deux roses, garnissent les angles sur les quatre faces.

Le pan de la pyramide correspondant au cadran des heures contient un cadran qui marque les minutes ; les autres pans sont, comme dans le socle, percés d'une ouverture de même dimension, ce qui permet de voir le mouvement. Le reste du champ de la pyramide est décoré de rinceaux élégants en or émaillé, rehaussé de rubis et de roses.

Mouvement à chaîne et à balancier circulaire-horizontal.

Travail du commencement du règne de Louis XIV. — H. 19 cent.

1453 — Régulateur à balancier vertical, avec pieds. = Il marque l'heure, les minutes, le quantième du mois, et bat les secondes. Mouvement à échappement demi-repos.

Le mouvement est placé dans une boîte à jour en marqueterie, décorée de caryatides en bronze doré qui supportent un fronton circulaire, sur lequel la figure du Temps, exécutée de ronde bosse en bronze doré, est à demi couchée.

Cette boîte repose sur une gaîne enrichie d'une fine marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain, représentant des oiseaux au milieu de gracieux rinceaux fleuris. Des figures d'applique en bronze doré en complètent la décoration.

Cet objet est un bel ouvrage de Boule, célèbre artiste en marqueterie, du temps de Louis XIV. — H. 2 m. 30 cent.

1454 — Pendule à balancier vertical. = Le mouvement est renfermé dans une boîte de forme octogone, qui est supportée par un arbuste en bronze doré et par deux chinois, figures de ronde bosse, en bronze laqué. Une petite figure de femme chinoise est couchée sur le haut de la boîte.

Le mouvement est signé Pierre Leroy, a Paris.

Travail du temps de Louis XV. — H. 40 cent.

§ II. MONTRES.

1455 — Montre de forme cylindrique. = La boîte, en cuivre doré, de 24 mill. d'épaisseur, est découpée à jour en arabesques finement ciselées. Cadran à une seule aiguille.

Mouvement à sonnerie, barillet fixe, balancier horizontal; les platines sont en fer et les roues en cuivre. Le mouvement a subi quelques modifications dans le dernier siècle.

Travail français du temps de François I[er]. — D. 63 mill.

1456 — Montre de la même époque et de forme semblable, en cuivre doré. = Le cadran, à une seule aiguille, est à recouvrement.

Mouvement à sonnerie et à réveil; barillet fixe, échappement à roue de rencontre, balancier horizontal, platines et roues en acier. Ce mouvement a été rectifié au XVII[e] siècle : on y a ajouté un spiral pour régler. — D. 63 mill.

1457 — Montre de forme ovale. = La boîte, en cristal de roche, est montée en or émaillé. Le cadran, en or, est décoré de rinceaux et d'ornements émaillés. Les deux fonds sont joints par quatre petits pilastres enrichis de pierres fines. Perle en pendeloque. Le cercle qui sertit le dessus de la boîte porte cette inscription : TEMPUS EDAX RERUM, TACITISQUE SENESCIMUS ANNIS. Celui qui sertit le dessous, celle-ci : TEMPORA PRETEREUNT, MORE FLUENTIS AQUÆ.

Mouvement à une aiguille, à corde à boyau; balancier horizontal à deux branches; platines en cuivre doré, roues en acier.

Travail du temps de François I[er]. — H. 50 mill., L. 40.

1458 — Montre de forme ovale contournée. = La cuvette est en cristal de roche; le dessus est en cuivre doré; au centre est placé le cadran à une seule aiguille, entouré d'arabesques découpées à jour.

Mouvement sonnant les heures; échappement à roue de rencontre, balancier horizontal; il est signé CONRAD KREIZER. La corde à boyau a été remplacée par une chaîne faite à la main, dans les premiers temps de l'invention de ce procédé.

Travail allemand (de Nuremberg?) de la première moitié du XVI[e] siècle. — H. 55 mill., L. 45.

1459 — Montre de forme ronde en argent, à recouvrement. = Le dessus et le dessous de la boîte sont décorés de sujets tirés de l'Évangile finement gravés. Le cadran, à une seule aiguille, est également enrichi d'un sujet gravé.

Mouvement à roue de rencontre, à balancier horizontal. La corde à boyau a été remplacée par une chaîne. Il est signé JAMES VANTROSSI FECIT.

Travail de l'époque de Henri II. — D. 33 mill.

1460 — Montre d'abbesse en forme de croix pectorale. = La boîte, en cristal de roche, est montée en cuivre doré. La plaque au centre de laquelle est placé le cadran est décorée de figures gravées en relief.

Mouvement à une seule aiguille, à corde à boyau; balancier horizontal, platines et roues en cuivre doré. Il est signé SERMAND.

Travail français de l'époque de Charles IX. — H. 50 mill.

Le cul-de-lampe final de ce chapitre reproduit cette montre.

1461 — Montre en cristal de roche de forme ovale. = Elle est montée en cuivre doré. Le cadran, à une seule aiguille, est entouré de figures d'enfants gravées en relief.

Mouvement à corde à boyau; balancier horizontal, platines et roues en cuivre doré. Il est signé DUBOULE.

Travail français de l'époque de Charles IX. — H. 40 mill., L. 30.

1462 — Montre ovale en cristal de roche = Le cristal est taillé à côtes; la monture est en cuivre doré. Le cadran, à une seule aiguille, est entouré de fleurs gravées en relief.

Mouvement à corde à boyau; échappement à roue de rencontre; balancier horizontal, platines et roues en cuivre doré. Il est signé ROUSSEAU.

Travail de la fin du règne de Charles IX. — H. 35 mill., L. 25.

1463 — Petite montre en argent doré, forme de poire. = La plaque de dessus, sur laquelle est placé le cadran, est ornée de masques et de rinceaux gravés en relief. Sur le fond, un écu chargé de trois coquilles, deux en chef une en pointe, timbré d'une couronne de marquis.

Le mouvement est en partie détruit.

Travail français du temps de Henri III. H. 33 mill., L. 28.

1464 — Montre de forme ovale, en cristal de roche enfumé, taillé à facettes. = Elle est montée en argent doré; le cadran, à une seule aiguille, est émaillé en bleu.

Mouvement à barillet fixe, échappement à roue de rencontre, balancier horizontal; platines et roues en cuivre doré.

Travail du temps de Henri III. — H. 32 mill., L. 27.

1465 — Montre en cristal de roche, de forme octogone allongée. = Elle est montée en cuivre doré et ciselé. Le cadran, à une seule aiguille, est entouré de rinceaux gravés en relief. Mouvement à corde à boyau, balancier horizontal, platines et roues en cuivre doré. Il est signé JAN JACOBS. HAERLEM.

Ouvrage du dernier quart du XVIe siècle. — H. 40 mill., L. 35.

1466 — Montre d'abbesse en forme de croix pectorale. = Elle est en cristal de roche et montée en argent doré. Cadran à une seule aiguille.

Le mouvement est en cuivre doré, échappement à roue de rencontre, balancier horizontal. La corde de boyau a été remplacée par une chaîne. Ce mouvement est signé PIERRE PORTIER.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 50 mill.

1467 — Montre de forme octogone allongée, en cristal de roche. = Elle est montée en cuivre doré. Cadran à une seule aiguille.

Le mouvement à corde de boyau a été remplacé par une chaîne; échappement à roue de rencontre, balancier horizontal.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 40 mill., L. 35.

1468 — Montre de forme ovale, en argent, à recouvrement. = Le dessus et le dessous sont décorés de sujets tirés de l'histoire d'Esther, gravés sur un fond de rinceaux. Le pourtour est découpé à jour.

Le mouvement, à roue de rencontre et à balancier, horizontal, contient un réveil. Platines et roues en cuivre doré, sauf celles du réveil qui sont en acier. Il est signé JACQUES DUDUNT, A BLOIS.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 60 mill., L. 50.

1469 — Montre de forme ovale en argent niellé. = Sur l'un des côtés le portrait de François Ier, sur l'autre celui d'Éléonore d'Autriche, sa femme.

Mouvement à une seule aiguille, à corde à boyau, à roue de rencontre ; balancier circulaire horizontal ; platines et roues en cuivre doré.

Ouvrage de Legrand, horloger à Rouen, qui vivait sous Henri IV. — H. 45 mill., L. 35.

1470 — Montre de forme ovale, en argent ciselé. = Elle figure une fleur dont les pétales sont échiquetés d'argent et d'or. Cadran à une aiguille.

Mouvement à corde de boyau, à roue de rencontre, balancier horizontal. Il est signé DANIEL VAN PILCAM FECIT, AMSTERDAM.

Travail du commencement du XVIIe siècle — H. 33 mill., L. 23.

1471 — Montre de forme ronde, à recouvrement, en or émaillé, enrichie de rubis et de turquoises. = Sur le recouvrement du cadran, Joseph vendu par ses frères ; sur le fond de la boîte, les fils de Jacob aux pieds de Joseph, peintures très fines en émaux de couleur. L'intérieur de la boîte est décoré d'oiseaux et de rinceaux peints en émail noir sur fond bleu. L'anneau de suspension figure une fleur de lis.

Cadran émaillé à une seule aiguille ; mouvement à corde de boyau remplacé par une chaîne ; échappement à roue de rencontre ; balancier horizontal sans spiral. Il est signé MATTHEUS HALLAYCHER, AUGUSTA.

Travail du temps de Louis XIII. — D. 40 mill.

1472 — Montre de forme ronde, en or, décorée de sujets en émaux de couleur et d'émaux imitant les turquoises. = Sur le dessus du recouvrement, la Vierge et l'enfant Jésus, d'après un tableau de Simon Vouet ; sur le fond, une sainte famille ; sur le pourtour, quatre sujets tirés de l'Évangile, renfermés dans des médaillons. A l'intérieur, au revers du recouvrement, l'annonciation ; sur le cadran, la visitation ; au fond de la boîte, repos de la sainte Famille en Égypte.

Cadran à une seule aiguille ; mouvement à corde de boyau, sans spiral ; échappement à roue de rencontre ; balancier horizontal ; platines et roues en cuivre doré. Il est signé JEAN HEBRAT, BRUXELLES.

Travail du temps de Louis XIII. — D. 53 mill.

1473 — Montre plate, de forme carrée, en argent et cuivre doré. = Le fond est décoré de rinceaux gravés en relief. Le cadran, à une seule aiguille, et les quatre faces de la boîte,

sont enrichis de rinceaux en argent découpés à jour, se détachant sur le fond doré.

Mouvement à fusée et à chaîne, échappement à roue de rencontre; balancier horizontal; avance et retard. Il est signé JOHANNE.

A la fin du XVIIe siècle, on a refait le balancier circulaire et ajouté un spiral.

Travail du temps de Louis XIII. — L. 37 mill.

1474 — Montre de forme ronde, en ivoire. = Chasse au sanglier et six trophées sculptés en relief. Cadran à une seule aiguille; il est signé AVICE, A REIMS.

Travail du commencement du règne de Louis XV. — D. 60 mill.

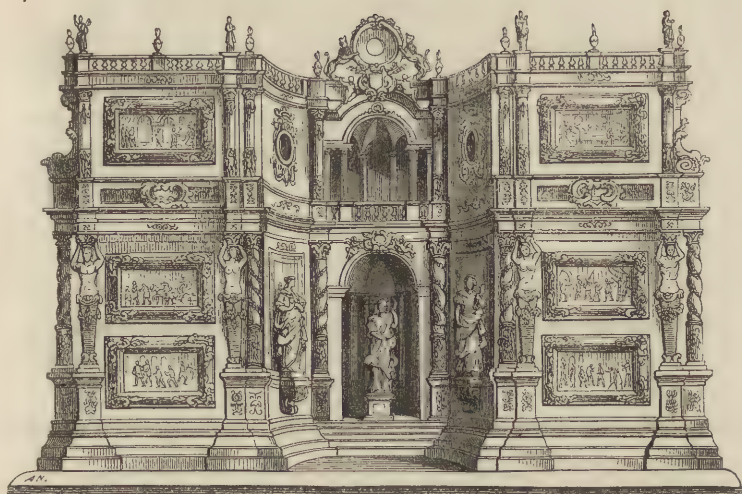
1475—Montre de forme ronde, en or, enrichie de peintures en émail. = Sur le fond extérieur de la boîte, une jeune femme nue cherchant à fuir son époux qui la retient, peinture en émaux coloriés; à l'intérieur, un temple en camaïeu rouge.

Mouvement à chaîne; échappement à roue de rencontre, à balancier horizontal avec spiral. Il est signé JULIEN LEROY, A PARIS.

Travail du temps de la minorité de Louis XV. — D. 45 mill.



N° 1460.



N°. 1507

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX.

§ I. MOBILIER RELIGIEUX.

1476 — Autel domestique à volets, en bois peint avec appliques en ivoire.=Cet autel, étant fermé par ses volets, présente l'aspect d'un clocher carré, élevé sur une base en talus et terminé par une toiture pyramidale obtuse à quatre pans.

Le corps de l'édifice, au-dessus du soubassement, est décoré, sur la face principale et sur les deux faces latérales, de deux rangs superposés d'arcades simulées, supportées par des colonnes à chapiteaux coniques. Ces arcatures sont surmontées d'un grand arc plein cintre qui s'élève jusqu'à la toiture. Le soubassement est également décoré d'arcades simulées dans le même style. Les arcatures du soubassement et du corps de l'édifice renferment des figures de saints, des figures d'anges et les symboles des évangélistes, sculptés en bas-relief. Tous les personnages sont vêtus du même costume : une tunique à plis serrés, recouverte d'un manteau qui s'ouvre par-devant. On remarque dans ces figures cette sorte de roideur, cette absence de mouvement, ces longs bustes et

cette physionomie à peu près uniforme qui caractérisent l'art byzantin. Elles sont vues de face, à mi-corps, et sont placées dans une espèce d'ambon sur lequel la plupart ont les mains appuyées. L'ange, l'aigle, le bœuf et le lion tiennent de larges phylactères sur lesquels le nom de l'évangéliste qu'ils représentent est gravé en lettres capitales romaines.

La face postérieure du monument est occupée par un losange. Au centre, le Christ est assis sur l'arc-en-ciel; sa tête est auréolée du nimbe crucifère; il bénit de la main droite et tient de la gauche le livre des évangiles; ses pieds reposent sur le *scabellum*. C'est ainsi qu'il est représenté dans un grand nombre de monuments du XIe siècle[1]. Des figures d'anges remplissent les tympans du losange.

Les volets brisés, en se déployant, laissent à découvert le devant et les deux côtés du monument; les grands arcs restent attachés à la toiture fixée sur le fond. Cet ensemble forme une espèce de dais au-dessus de la statue de la Vierge placée au centre.

La mère du Christ est assise sur un trône dont les formes massives et les décorations architecturales rappellent ceux qui sont figurés dans les manuscrits des Xe et XIe siècles. Elle offre son divin fils à l'adoration des fidèles. Remplie de respect pour le créateur sorti de son sein, elle l'a devant elle, mais elle n'ose le tenir en quelque sorte, et encore moins le porter dans ses bras. C'est un des caractères distinctifs de l'iconographie de la mère et de l'enfant jusqu'à la fin du XIIe siècle[2]. L'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère, tenant le livre des évangiles; il porte les traits virils. Quelques antiquaires ont pensé que cette imperfection n'était qu'apparente, et qu'elle cachait une intention symbolique.

Le groupe de la Vierge et du Christ est accompagné de sculptures en bas-relief appliquées à l'intérieur des volets. Sous quatre arcades, sont représentés les trois rois mages et saint Joseph. Les mages portent le costume des monarques francs et germains de l'époque carlovingienne : une

(1) M. DE CAUMONT, *Cours d'Antiquités monumentales*, t. IV, p. 184.
(2) M. DIDRON, *Annales archéologiques*, tome I, p. 219.

riche tunique, la chlamyde agrafée sur l'épaule droite et la couronne à trois fleurons perpendiculaires. Ils tiennent dans les plis de la chlamyde les présents qu'ils apportent au Sauveur : ce qui rappelle l'un des plus anciens usages de la chrétienté, qui interdisait de toucher aux choses sacrées avec les mains nues.

Nous nous sommes étendu sur la description de ce curieux monument pour faire ressortir les caractères qui ne permettent pas de fixer la date de sa confection postérieurement aux premières années du xie siècle. — H. 40 cent., L. 15.

Cette pièce faisait partie de la collection de M. le comte de Renesse-Briedbach. Le catalogue indique qu'elle provenait de la chartreuse de Coblentz.

1477 — Autel portatif = Il se compose d'une plaque de marbre-lumachelle, incrustée dans une pièce de bois qui est renfermée dans une boîte de cuivre doré de 36 centimètres de haut sur 27 de large, et de 3 centimètres d'épaisseur.

Le dessus de la boîte est découpé au milieu, de manière à laisser à découvert la pierre sur laquelle devait se poser le calice pendant la célébration de la messe. Il est encore ouvert au-dessus et au-dessous de cette pierre, pour donner passage à deux bas-reliefs en ivoire qui sont fixés sur la pièce de bois. Celui du haut représente la crucifixion. Le Christ, qui porte une espèce de jupon, est attaché à la croix, les deux pieds séparés l'un de l'autre; à sa droite, est la Vierge; à sa gauche, saint Jean. Le bas-relief du bas montre la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux; deux saints, revêtus d'ornements sacerdotaux, sont à ses côtés. Deux autres ouvertures sont encore pratiquées dans la pièce de cuivre à droite et à gauche de la pierre. Celles-ci renferment des plaques de cristal de roche au-dessous desquelles sont des peintures sur fond d'or, représentant un saint évêque. Ces peintures, du xiiie siècle, ont peut-être remplacé des reliques qui, dans l'origine, se trouvaient sous le cristal.

Les parties pleines du dessus de la boîte sont enrichies de figures gravées au trait : des médaillons, renfermant les symboles des évangélistes, occupent les quatre angles; puis, à

droite de la pierre, saint Pierre et saint Étienne; à gauche, saint André et saint Laurent; enfin, au-dessous du bas-relief inférieur se trouve cette inscription : THIDERICUS. ABBAS. III^s^. DEDIT. « donné par Thidericus, abbé, troisième du nom. »

Aux XIe et XIIe siècles les autels étaient ordinairement consacrés en l'honneur de plusieurs saints, et les inscriptions dédicatoires, gravées sur des tables de marbre ou de cuivre, étaient incrustées dans les murs voisins de l'autel[1]. L'inscription dédicatoire de l'autel que nous décrivons a été burinée en creux, au dos de la boîte de cuivre, sur neuf lignes dorées, séparées par des espaces émaillés. Voici le texte de l'inscription dont nous avons rétabli les mots abrégés :

IOHANNIS BATISTE. PAVLI APOSTOLI. IACOBI APOSTOLI. MATHEI APOSTOLI ET EWANGELISTE. IOHANNIS EWANGELISTE. STEPHANI PROTOMARTIRIS. LAURENTII. VITI. CORNELII. CIPRIANI. FABIANI. SEBASTIANI. BONIFACII EPISCOPI. BLASII EPISCOPI. FELICIS CRISTOPHORI. COSME. DAMIANI. PANCRATII. THEODORI. DIONISII EPISCOPI. MARCELLINI. PETRI. CIPRIANI. IPOLITI. VITALIS FELICISSIMI. MAURICII. IACINCTI TOTINATI. FELICIS NARORIS. MARTIRUM ET CONFESSORUM. GODEHARDI EPISCOPI. NICOLAI. SERVACII. MARTINI. BENEDICTI ABBATIS. EGIDII. MARIE MAGDALENE. AGATHE MARTIRIS. THIDERICUS ABBAS TERTIVS DEDIT.

Les mots *consecratum est altare in honore* sont sous-entendus, comme il arrivait souvent.

Les autels portatifs sont mentionnés dans des conciles et dans des chartes, sous les dénominations suivantes : *Altare viaticum, portatile, gestatorium, lapis portatilis, altaria itineraria.* Ces pierres sacrées servaient principalement en voyage aux évêques et aux abbés; elles se plaçaient sur des tables ou sur des pieds pour la célébration de l'office divin. Dans la vie de saint Gérard, abbé de Braine-le-Comte, qui vivait au Xe siècle, il est dit que le saint abbé, en partant de Saint-Denis pour aller gouverner cette abbaye, emporta l'autel itinéraire dont saint Denis se servait, dit-on, pendant sa vie. Ces autels sont aujourd'hui très rares. Il en existe un magnifique,

(1) De Caumont, *Cours d'antiquités monumentales*, tome VI, p. 154.

qui peut remonter au XIIe siècle, dans la *Riche chapelle* du palais du roi de Bavière à Munich, deux dans l'église de Conques (Aveyron), et un chez les dames bénédictines de Namur.

Celui que nous décrivons faisait partie de la collection de M. le comte de Renesse-Breidbach. On lit, dans le catalogue de cette collection, qu'il provenait de l'ancienne abbaye de Sayna, près Coblentz ; cependant il résulte des *Annales de l'ordre de Prémontré* [1], qu'aucun abbé du nom de Thidericus n'a gouverné cette abbaye. Mais comme le nom de Thidericus n'est qu'une forme analogue de Theodoricus, nous pensons avoir trouvé le donataire de notre autel dans une autre abbaye du même ordre, située dans le diocèse de Cologne, non loin de Werle, qu'on nommait anciennement Segor et plus récemment Scheida, et dont la fondation est ainsi rapportée dans ces annales : Au XIIe siècle, Volandus, seigneur de Segor, avait élevé dans son château une chapelle en l'honneur de saint Séverin, évêque de Cologne. Après sa mort, sa veuve Wiltrude établit dans ce château des chanoines de l'ordre de Prémontré et leur en fit donation ; elle consacra ses fils au culte de Dieu et embrassa elle-même la règle de l'ordre. Herman, d'origine juive, converti au christianisme et célèbre par sa sainteté, fut le premier abbé de cette nouvelle abbaye, dans laquelle nul, à moins d'être de noble origine, ne pouvait être admis. Peu de temps après, en 1153, les seigneurs de Ardeya firent construire un superbe monastère.

Les *Annales de l'ordre de Prémontré* [2] donnent la liste chronologique de tous les abbés de Scheida jusqu'en 1700. Herman eut pour successeur un Theodoricus ; le sixième abbé, qui portait le même nom, gouvernait en 1226 ; Theodoricus, troisième du nom, qui serait notre Thidericus, ne fut que le douzième abbé. Les *Annales* ne donnent la date ni de son élection, ni de celle de son prédécesseur Herman III ; mais on y voit que

(1) *Sacri et canonici ordinis Præmonstratensis annales.* Nancei, 17.6, tome II, p. 758.

(2) *Ibid.*, p. 771.

le dixième abbé, du nom de Siffridus, vivait en 1240, et que le treizième abbé, du nom de Lambertus, mourut en 1275. Ainsi, entre 1240 et 1275 il y eut quatre abbés : Siffridus, Herman III, notre Thidericus et Lambertus son successeur, d'où l'on doit conclure que le donataire de l'autel que nous venons de décrire gouvernait l'abbaye de Scheida vers le milieu du XIIIe siècle.

1478 — Deux cerfs, figures de ronde bosse en cuivre, servant de chandeliers. = Sur le dos des animaux est placée une tige terminée par une petite coupe qui reçoit la bougie.

Le cerf a joué un grand rôle au moyen âge. Il était regardé comme doué d'une certaine vertu prophétique, et on le voit souvent, dans les légendes, indiquer l'existence de reliques demeurées ensevelies dans un lieu inconnu[1] ; cet animal fut même regardé comme le symbole de Jésus-Christ[2]. Aussi était-il souvent figuré sur les monuments avec son rôle symbolique et employé dans l'ornementation des objets consacrés à la célébration du culte. On trouve dans Anastase le Bibliothécaire des cerfs désignés parmi les dons faits aux églises par les papes et les empereurs[3]. Ne peut-on pas supposer que les chandeliers que nous décrivons étaient destinés à porter les cierges qui brûlaient devant un reliquaire?

Ouvrage allemand du XIIIe siècle. — H. 16 cent.

1479 — Tau en buis et en ivoire enrichi de pierreries. = Ce curieux monument présente l'aspect d'une colonne sculptée dont le chapiteau scaphoïde supporte un lion. Ce chapiteau en bois, ainsi que le lion, est orné sur ses deux faces principales de médaillons en ivoire qui ont pour supports des léopards et renferment une tête sculptée en relief. Il repose sur un petit tore circulaire où se trouve gravée cette inscription en lettres onciales : LEX DEI VERA EST.

Au-dessous, le fût présente un morceau d'ivoire de 11 cen-

(1) M. ALFRED MAURY, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge.* Paris, 1843.

(2) Vie de saint Eustache, dans la *Légende dorée.*

(3) Citation de D'AGINCOURT, *Hist. de l'art*, tome I, p. 98.

timètres de hauteur. Quatre figures y sont sculptées en bas-relief : un évêque assis sur son trône, assisté de deux autres évêques, consacre un quatrième prélat, évêque ou abbé, qui est à genoux devant lui. Chacune des figures est placée sous une arcade ogive subtrilobée. La pièce d'ivoire est posée sur une pièce de bois qui présente un petit tore semblable au premier, et au-dessous un pommeau très saillant, dont le centre est fouillé et décoré de dix têtes sculptées en haut relief, prises dans la masse. Cette inscription : PER CRUCIS HOC SIGNUM FUGIAT OMNE MALIGNUM, gravée en caractères onciaux, est distribuée tant sur le petit tore au-dessous de la pièce d'ivoire, que sur le pommeau. Ce pommeau donne naissance à une longue tige cannelée en bois, dont le bout, en ivoire, est terminé par une pointe de fer.

M. Alexandre Lenoir, qui possédait ce curieux monument dans sa collection, en a publié la gravure et en a donné la description dans son *Musée des monuments français*, tome II, page 28. Ce savant antiquaire a cru voir le pape dans le prélat assis qui est sculpté sur la pièce d'ivoire, et a reporté au XIe siècle la confection de cet objet. Cette opinion cependant n'est pas admise par tous les antiquaires. Quelques uns ont fait remarquer que le prélat assis est coiffé d'une espèce de tiare, il est vrai, mais qu'elle ne porte pas même une seule couronne ; qu'on doit plutôt reconnaître dans cette coiffure une mitre conique, peu en usage dans le costume des évêques, mais qu'on voit cependant reproduite, suivant M. André Pottier, dans quelques manuscrits des XIIIe et XIVe siècles, et que des priviléges spéciaux des papes autorisaient quelques évêques à porter[1] ; ils ajoutent que le consacrant n'est pas non plus décoré du pallium, ornement que le sculpteur n'aurait pas manqué de lui donner s'il avait voulu représenter un pape. Il faut dire cependant qu'on rencontre fréquemment dans les anciennes sculptures des figures de papes avec une mitre sans couronne.

Relativement à l'âge du monument, il faut faire une

(1) M. ANDRÉ POTTIER, *Monuments français inédits*, tome I, p. 55.

distinction entre l'ivore et le bois. Le prélat consécrateur est revêtu de la *casula*, l'ancienne chasuble, retroussée sur les bras et ornée sur le devant de la bande ou parement; cette chasuble porte un petit collet droit en usage au XIII[e] siècle : la chasuble d'Éverard, évêque d'Amiens, mort en 1223, dont le tombeau en bronze est l'un des plus curieux ornements de la cathédrale de cette ville, en offre un modèle. Les décorations architecturales qui encadrent les personnages sont aussi bien postérieures à celles en usage au XI[e] siècle, et l'on doit certainement regarder la pièce d'ivoire comme un ouvrage du commencement du XIII[e] siècle. La partie en bois paraît remonter au contraire à une époque plus ancienne.

Quant à l'usage auquel ce monument était employé, quelques antiquaires ont pensé que c'était une espèce de béquille; la tige à pointe paraissant indiquer cette destination, et le lion qui occupe la partie supérieure ayant pu servir à poser la main. On peut le regarder aussi comme un bâton pastoral, un véritable tau, dont la décoration a un peu altéré les formes primitives. Dans les premiers siècles du moyen âge, en effet, les crosses étaient généralement courtes et simples dans leur forme et dans leur décoration ; elles ressemblaient soit à une simple canne avec un bouton au bout, c'était le *baculus pastoralis*, soit à une crossette ou béquille, ce qui fit donner le nom de TAU à celles de cette espèce. Après le XII[e] siècle, les crosses crurent en hauteur et en ornementation[1]; mais les abbés conservèrent le tau, comme marque de leur pouvoir, beaucoup plus longtemps que les évêques, et il resta le principal attribut des fonctions pastorales des abbés dans l'ordre des Antonins. On peut voir sur l'un des vitraux de la collection, n° 473, qui date du XV[e] siècle, saint Antoine tenant dans la main un tau élevé au-dessus de sa tête, en guise de crosse.

M. Du Sommerard a publié ce monument dans son *Album*, 10[e] série, pl XVIII. — H. tot. de la partie sculptée 32 cent., Long. de la tige 75.

1480 — Autel domestique, renfermant la statue de la Vierge. = C'est une espèce de niche, dont le fond est droit,

(1) CIAMPINI, *Vetera monumenta*. Romæ, 1640, cap. XV, p. 121.

et qui est découpée en avant en cinq pans réguliers. Elle est portée sur un socle et fermée par des volets brisés couverts à l'extérieur d'une marqueterie de bois et d'ivoire. Au-dessus, s'élève une pyramide en bois peint, percée à jour, dont la base est garnie d'une balustrade découpée en trèfles. Lorsque la niche est fermée, elle présente donc l'aspect d'une tour surmontée d'un clocher.

Dans l'intérieur, la statue de la Vierge, en ivoire, est placée debout tenant l'enfant Jésus dans ses bras. La mère du Christ porte la robe longue, traînante, serrée à la taille, recouverte d'un manteau bordé d'une riche broderie dorée ; sa tête est coiffée du dominical. Les volets sont divisés à l'intérieur en trente compartiments, remplis de bas-reliefs en ivoire, en partie peints et dorés. Divers sujets, tirés de la vie de la Vierge, sont représentés dans les plus grands. On y voit quelques personnages portant les costumes du XIVe siècle et du commencement du XVe, la longue garnache à capuchon et l'aumonière ; les bergers sont vêtus du sayon à camail. Dans les autres compartiments et sur le fond derrière la statue, des anges sont représentés jouant de divers instruments. Outre ceux que le petit bas-relief n° 151 a déjà fait connaître comme appartenant au XIIIe siècle, on en voit ici de nouveaux, le psaltérion et la flûte traversière en usage au XIVe siècle.

Tous ces bas-reliefs sont placés sous des arcades ogives dans le style du XVe siècle, époque à laquelle appartient ce monument. — H. tot. 73 cent., de la statuette 21.

1481 — Autel domestique renfermant une grande composition sculptée de ronde bosse et coloriée. = Le Christ mort. Le corps de Jésus repose sur les genoux de la Vierge ; la Madeleine, agenouillée, contemple la tête du Sauveur ; saint Jean et deux saintes femmes se tiennent debout derrière la Vierge ; l'une essuie ses larmes, l'autre s'apprête à parfumer le corps du Christ. Sur le premier plan, à droite, le *donataire*, moine de l'ordre des chartreux, est à genoux. Derrière lui, saint André, son patron, lui montre du doigt le fils de Dieu, mort pour racheter les péchés du monde. Dans le fond, on aperçoit le calvaire sur lequel les deux larrons

sont encore en croix ; à droite, Joseph d'Arimathie et Nicodème préparent le tombeau ; à gauche, quelques personnages.

Cette composition est renfermée dans une niche dont le fond est décoré de six fenêtres disposées dans le style ogival flamboyant de la fin du xve siècle. Des festons découpés à jour et dorés sont suspendus aux arceaux de la voûte, qui forme un riche dais au-dessus du groupe principal.

Le Christ et les sept figures qui l'entourent ont 26 à 28 centimètres de hauteur. La Vierge et les saints sont revêtus des plus riches habits.

Cette sculpture polychrome, exécutée avec beaucoup de perfection, appartient à l'école allemande de la fin du xve siècle.

La niche est fermée par deux volets, sur chacun desquels sont peints à l'intérieur trois tableaux de 25 centimètres de haut sur 17 de large. Les sujets représentés sont, dans le volet droit : Jésus au jardin des Olives, la trahison de Judas, la flagellation ; dans le volet gauche : le couronnement d'épines, le portement de croix, la crucifixion. Ces peintures sont attribuées à Martin Schongauer ou Schön, célèbre peintre et graveur, né à Augsbourg, mort à Colmar en 1499. Les volets, réunis à l'extérieur par la fermeture, présentent encore deux tableaux : dans la partie supérieure, la Vierge, saint Joseph et les anges en adoration devant Jésus qui vient de naître ; dans le bas, l'adoration des mages. Ces deux peintures sont d'un autre maître.

Ce précieux monument a été publié par M. Du Sommerard, dans son *Atlas*, ch. XI, pl. II. — H 85 cent., L. 44, Profondeur 20.

1482 — Retable de forme monumentale en bois sculpté, peint et doré, enrichi de bas-reliefs en albâtre. = Deux colonnes cannelées, qui s'élèvent au-dessus d'un soubassement, supportent un entablement surmonté d'un attique. De riches consoles, sur lesquelles reposent des figures d'anges, encadrent les deux côtés du monument.

Le bas-relief principal, placé au-dessus du soubassement entre les deux colonnes, représente l'adoration des mages. La Vierge, richement vêtue, reçoit les mages dans un édifice

de style romain ; les rois portent l'armure et le costume antiques. Un second bas-relief, représentant la sainte famille, est placé dans le fronton qui couronne l'attique ; enfin, dans la partie circulaire qui le termine, la figure du Père éternel. Ces bas-reliefs sont rehaussés d'or.

Les piédestaux des colonnes, le panneau renforcé du soubassement, les pilastres en arrière des colonnes et la frise de l'entablement sont couverts de riches arabesques sculptées en relief. Elles sont dorées et se détachent sur un fond d'azur. — H. tot. 86 cent., L. 53.

Cet objet provient du cabinet de M. de Monville.

1483 — Retable en ébène, enrichi de pierres dures, figurant le péristyle d'un édifice. = Au-dessus d'un soubassement, décoré d'une mosaïque de jaspes, de cornalines, d'agates veinées et de lapis, s'élèvent deux colonnes en prime d'améthyste dont les chapiteaux et les bases, d'ordre corinthien, sont en bronze doré. La frise, en jaspe fleuri rouge, supporte un double fronton brisé, décoré de plaques de matières dures.

Entre les colonnes, au-dessus du soubassement, est une plaque de lapis-lazuli (de 13 cent. de haut sur 11 de large) sur laquelle est peinte la fuite de la sainte Famille en Égypte. Cette peinture est renfermée dans un cadre en mosaïque de jaspes et de cornalines.

Des consoles renversées, décorées de la même manière, encadrent le monument. Toutes les parties en ébène sont incrustées de filets d'argent.

Travail italien de la fin du XVIe siècle. — H. 51 cent., L. 31.

1484 — Flambeau d'autel. = La tige, en ambre, est formée de deux balustres superposés qui sont couverts de têtes d'ange et d'ornements sculptés en relief.

Ouvrage du commencement du XVIIe siècle. — H. 45 cent.

1485 — Chasuble en étoffe de soie blanche moirée. = La croix et la colonne sont décorées de rinceaux et de neuf médaillons brodés en soie sur fond d'or. Les médaillons renferment des sujets tirés de l'Évangile.

Ouvrage de la même époque.

1486 — Reliquaire en argent de forme carrée. = La partie inférieure, où les reliques étaient renfermées, est surmontée d'un encadrement décoré de rinceaux et de fleurons qui contient une peinture en émail, représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps de son divin fils descendu de la croix.

Le reliquaire est du XVII[e] siècle, l'émail est de l'école de Limoges du XVI[e]. — H. 18 cent., L. 9.

1487 — Retable en ébène, décoré de sculptures en ivoire, figurant le portail d'un édifice. = Deux colonnes d'ordre dorique, dont les bases et les chapiteaux sont en ivoire, s'élèvent au-dessus d'un soubassement et soutiennent un entablement qui porte un attique surmonté d'un fronton triangulaire.

Un bas-relief, représentant l'adoration des bergers, est placé entre les deux colonnes. Dans l'attique, un autre bas-relief reproduit la divine colombe environnée de têtes d'anges ailées. De chaque côté de l'attique, un ange en adoration, exécuté de ronde bosse, et sur l'acrotère qui couronne le fronton, un groupe de saint Michel terrassant le démon.

Les parties lisses du monument sont enrichies de rinceaux en ivoire découpés à jour.

Travail du commencement du XVII[e] siècle. — H. 56 cent., L. 24.

1488 — Chapelet en corne noire. = Chaque grain, de forme ovoïde, présente trois médaillons en cristal de roche dont un renferme une relique ; un autre, l'image du saint de qui elle provient ; le troisième, l'effigie de Jésus ou de la Vierge, ou la représentation d'un symbole chrétien. — Long. 75 cent.

1489 — Bénitier en bronze doré, enrichi de figures en argent. = Deux anges ailés, vêtus de tuniques flottantes et portant d'une main des cornes d'abondance chargées de fleurs, soulèvent de l'autre une riche draperie, et laissent ainsi à découvert un monument composé de deux pilastres qui reposent sur un soubassement et supportent un fronton brisé. La coupe destinée à recevoir l'eau sainte est placée au centre de ce soubassement. Deux petits anges, nus et ailés, sont assis de chaque côté du vase et paraissent y puiser avec des coquilles. L'espace entre les deux colonnes est rempli par un

tableau à la gouache, représentant l'annonciation. Au-dessus du cadre, deux petits anges soutiennent une couronne de fleurs au centre de laquelle est placée, sous glace, une relique.

Toutes les figures, exécutées de ronde bosse, sont en argent, ainsi que la couronne qui contient la relique et quelques ornements.

Travail de l'époque de Louis XIV.

— H. des grandes figures 25 cent., des petites 13, H. tot. du monument 63 cent.

1490 — Triptyque en cuivre ciselé et émaillé. = Dans la partie centrale, le Christ assis bénit de la main droite, à la manière de l'église grecque; à sa droite, la Vierge; à sa gauche, saint Jean-Baptiste. Dans le volet droit, saint Philippe, saint Nicolas et saint Jude; dans le volet gauche, saint Michel archange, saint Sozime et un autre saint. Les inscriptions sont en caractères slavons; les sujets dorés et ciselés se détachent sur un fond d'émail bleu.

Travail moderne des fabriques de Kiew. — H. 6 cent., L. 18.

1491 — Triptyque en cuivre ciselé. = Dans la partie centrale, le Christ bénissant; dans le volet droit, la Vierge; dans le volet gauche, saint Jean-Baptiste. Ces figures, vues à mi-corps, sont exécutées au repoussé et ciselées.

Travail des mêmes fabriques. — H. 75 mill., L. 195.

§ II. MEUBLES, CABINETS ET COFFRETS.

1492 — Petit coffret en ivoire, de forme oblongue, décoré sur toutes ses faces de sculptures en bas-relief. = Sur le couvercle, saint Jean, sainte Catherine et deux autres saints sont placés sous des arcades ogives trilobées. La légende d'une sainte martyrisée, représentée en plusieurs tableaux, occupe les quatre faces du coffret. Les plaques d'ivoire sont contenues dans une légère armature en cuivre doré.

Ouvrage de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. — H. 70 mill., Long. 95, L. 65.

1493 — Coffret hexagone en bois. = Il est décoré de six bas-reliefs en os, placés sur son pourtour, et d'une riche marqueterie de bois et d'ivoire de diverses couleurs. Les

sujets des bas-reliefs sont tirés d'un roman de l'époque.

Le couvercle, dont le centre s'élève en forme de pédicule, est enrichi d'une frise de feuillage sur laquelle sont sculptés des génies ailés.

Travail vénitien du XIVe siècle. — H. 32 cent., D. 27.

Il existe un assez grand nombre de coffrets de ce genre. M. Alexandre Lenoir, qui en possédait un dans sa collection, l'a fait graver dans son *Musée des monuments français*, t. II, p. 29. Le savant antiquaire annonce, dans la description qui accompagne sa gravure, que ce monument provient de la Sainte-Chapelle de Paris, et qu'il a servi à saint Louis pour transporter en France certaines reliques. Il part de là pour supposer qu'il y avait au XIIIe siècle, en Syrie, une fabrique de ces coffrets que l'on vendait comme curiosités du pays. Il ne paraît pas possible d'admettre l'opinion du savant antiquaire. Les sujets de sculpture qui décorent ces coffrets sont toujours tirés de la fable ou des romans de chevalerie, et bien que l'on rencontre quelquefois des sculptures profanes et obscènes au milieu des sculptures chrétiennes de nos cathédrales, il n'est pas à supposer qu'au XIIIe siècle, à cette époque d'austère piété, où les orfévres, les émailleurs, les sculpteurs en ivoire et en bois produisaient des reliquaires en si grand nombre, on ait songé à renfermer des reliques dans des coffrets couverts uniquement de sujets profanes. Rien ne signale d'ailleurs le style oriental dans ces petits meubles. Il est facile, au contraire, d'y reconnaître l'art et le goût du nord de l'Italie à la fin du XIIIe et au XIVe siècle. Le coffret de notre collection présente une grande analogie, par le style de ses sculptures et par la décoration de marqueterie qui les encadre, avec nos deux triptyques n°s 147 et 148. Ces trois pièces sont évidemment sorties des mêmes fabriques, et sont à peu près de la même époque. Or il est impossible de rien trouver dans nos triptyques qui se rattache à l'art oriental; il sont évidemment lombards ou vénitiens, et du XIVe siècle.

Il est à croire que les coffrets dont nous nous occupons étaient destinés à l'usage des dames, qui y renfermaient des bijoux et des objets de toilette.

1494 — Coffret de forme oblongue, monté en cuivre et décoré sur toutes ses faces de bas-reliefs, en corne de cerf, découpés et appliqués sur un fond de maroquin rouge. = Sur le couvercle on a représenté une joûte aux plançons. Deux chevaliers, armés de pied en cap, fondent l'un sur l'autre; ils portent le heaume de forme héraldique orné de lambrequins, l'armure articulée, l'écu suspendu au col, les longs sollerets à poulaine recourbés vers la terre, et les éperons de grandeur démesurée. Les lances courtoises sont garnies d'une rouelle pour protéger la main. Les chevaux, couverts de longs caparaçons flottants, sont défendus par le chanfrein et la barde de crinière.

Sur le devant du coffret, où se trouve la petite serrure carrée du temps, sont sculptés un lion et un griffon ; sur les côtés, un chasseur perçant un cerf de son épieu et un homme velu aux prises avec un ours; enfin sur la face postérieure, deux animaux chimériques enlacés.

Le costume des tournoyants est celui des chevaliers à la fin du règne de Louis XI, époque à laquelle il faut reporter la confection de ce coffret. La gravure du couvercle est placée en tête de notre Introduction. — H. 9 cent., Long. 21, L. 14.

1495 — Deux pliants à bras, en forme de X. = Ils sont incrustés d'une riche marqueterie de Venise en bois précieux, en ivoire de diverses couleurs et en étain.

Les siéges de cette forme remontent à une époque très reculée. Quelques-uns sont encore conservés dans les églises primatiales pour servir aux ordinations des évêques. Il en existe un, en bois sculpté, dans le trésor de la cathédrale de Sens, que l'on regarde comme ayant appartenu à saint Loup.

Dans le vitrail n° 474 de notre collection, qui représente le sacre d'un évêque, on verra que le prélat consacré est assis sur un pliant semblable. Travail italien du xve siècle.

1496 — Petit bahut de forme oblongue à couvercle hémisphérique, monté en bronze ciselé et doré, appliqué sur fond de velours rouge. = Les angles sont cantonnés de pilastres dont les chapiteaux sont formés par des têtes d'anges ; six

écussons découpés, sur lesquels sont gravés en creux des sujets tirés de l'Évangile, décorent les faces de ce coffret. La serrure, très saillante, de forme hémi-cylindrique, est composée d'une combinaison à secret de cinq cercles tournants, sur lesquels les lettres de l'alphabet sont gravées en creux ; un ange nu et ailé est placé au-dessus de la combinaison ; il s'enlève lorsque les lettres sont disposées de manière à former le mot choisi, ce qui permet d'ouvrir le coffret. Le couvercle, décoré de quatre fleurs de lis, est surmonté d'une poignée dont les extrémités se rattachent à des masques barbus.

Ouvrage du XVIe siècle. — H. 11 cent., Long. 17, L. 11.

1497 — Crédence ou buffet de salle en bois de noyer, décoré de sculptures. = Le corps du meuble est supporté sur le devant par deux pilastres formés de caryatides adossées qui reposent sur un socle, de manière à laisser le bas du meuble ouvert. La face principale, au-dessus des caryatides, est divisée en deux corps par une moulure et décorée de griffons et de figures de sphinx sculptés en relief ; les côtés sont ornés de cartouches. — H. 1 mètre 46 cent., Long. 1 mètre 5 cent., L. 45 cent.

Ouvrage de la fin du règne de François Ier.

1498 — Coffret en ambre de forme oblongue, présentant l'aspect d'un édifice. = Au-dessus d'un soubassement, s'élève le corps principal, décoré sur chacune de ses deux grandes faces de quatre caryatides qui supportent l'entablement. Au centre de la terrasse qui couvre l'édifice, un étage en attique renferme un petit coffret. Les panneaux sont décorés de médaillons finement gravés en relief, où sont représentés des arabesques, des oiseaux et des trophées ; sur le couvercle du petit coffret, un bas-relief représente Porsenna entouré de ses officiers qui lui montrent Clélie et ses compagnes traversant le Tibre à la nage.

Travail italien. — H. 20 cent., Long. 24, L. 14.

1499 — Cabinet en riche marqueterie, présentant l'aspect d'un monument carré. = Il est composé d'un soubassement et d'un étage cantonné de pilastres qui supportent un petit attique recouvert par une terrasse plane. Deux ventaux s'ou-

vrent au-dessus du soubassement dans toute la largeur de la face principale, laissant à découvert un corps de neuf tiroirs de formes variées ; le soubassement contient un grand tiroir, et la tablette qui recouvre le monument sert de couvercle à une espèce de coffre ménagé dans l'entablement.

Toutes les faces du meuble, la tablette supérieure et l'intérieur des ventaux sont en bois de prunier incrusté d'un semis de fleurs entremêlées de personnages et d'animaux en ivoire gravé. Le devant des tiroirs offre des sujets de combattants vêtus à l'antique, exécutés aussi en ivoire découpé et gravé.

Travail du temps de Henri II. — H. 50 cent., Long. 42, L. 34.

1500 — Grande armoire en noyer à deux corps. = La face principale est divisée en trois parties : un avant-corps faisant saillie au milieu et deux parties latérales en retraite. Le corps inférieur, dans la partie qui fait saillie, offre un panneau sculpté, orné au centre d'une peinture en camaïeu d'or. Ce panneau, servant de porte, est encadré par deux caryatides qui soutiennent un large tore sculpté, séparant les deux corps du meuble. De riches consoles, sculptées en haut relief et découpées à jour, figurant des chimères au milieu de rinceaux, occupent les deux parties en retraite et servent de support aux parties latérales du corps supérieur.

La partie en saillie du corps supérieur est remplie par une porte richement sculptée. Une figure d'Apollon, exécutée en haut relief, en occupe le centre. Ce panneau est également encadré par deux caryatides qui soutiennent la corniche. Les deux parties latérales adjacentes forment des panneaux servant de portes. Ils sont décorés d'ornements sculptés et de peintures en camaïeu d'or. Les sujets des peintures sont tirés de l'histoire de Céphale et de Procris.

La corniche est surmontée d'un fronton brisé, soutenu par deux consoles renversées; il renferme un tableau à l'huile de la fin du xve siècle. Saint Jérôme y est représenté, occupé à écrire, dans un cabinet de travail disposé comme l'étaient à cette époque les appartements qui recevaient cette destination.

Travail français de la seconde moitié du xvie siècle.

Ce beau meuble a été gravé dans l'*Album* de M. Du Som-

merard, 1re série, planche XIX. — H. 3 m., Long. 1 m. 55 cent., L. 50.

1501 — Dressoir en bois de noyer, à deux corps. = Deux pilastres, formés de chimères adossées, s'élèvent sur le devant de l'étage inférieur, au-dessus du socle, et supportent une large frise à godrons. Le devant de l'étage supérieur est décoré à chaque extrémité de deux balustres richement sculptés qui supportent la corniche. Des panneaux à cartouches occupent le fond des deux corps du meuble.

Travail de la fin du XVIe siècle. — H. 1 m. 47 c., Long. 1 m. 24 c., L. 46 c.

1502 — Cabinet à abattant en ébène. = En s'abaissant, l'abattant laisse à découvert le corps de tiroirs. Une arcade, encadrée par deux colonnes en ivoire qui supportent un fronton brisé, en occupe le centre. Deux figures sculptées en ivoire sont couchées sur le rampant du fronton. Cinq tiroirs sont étagés de chaque côté de cette décoration architecturale.

La face de chaque tiroir, le champ intérieur de l'arcade, ses tympans et les pieds-droits qui supportent la frise et le fronton, sont ornés de plaques d'ivoire où sont gravés des sujets, des figures et des arabesques.

L'abattant, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, ainsi que les faces latérales du meuble, sont décorés dans le même style. Les sujets représentés sont tirés de l'histoire de la guerre de Troie.

Travail allemand de la même époque. — H. 60 cent., Long. 74, L. 37.

1503 — Pupitre en bois d'ébène orné de plaques d'ivoire gravées. = Le centre de la tablette est rempli par un riche cartouche en ivoire où l'artiste a représenté Michol faisant descendre David par une fenêtre, pour le sauver de la fureur des gens que Saül avait envoyés pour le tuer.

Ouvrage allemand de la même époque. — Long. 45 cent., L. 35.

1504 — Table en ébène. = Cette espèce de secrétaire est élevé sur huit balustres. Le devant est divisé en douze compartiments figurant des tiroirs qui sont décorés de plaques d'ivoire gravées où sont représentés différents sujets tirés de l'histoire de Joseph. La tablette de dessus est également enrichie de plaques d'ivoire à sujets.

Travail allemand. — H. 78 cent., Long. 75, L. 54.

1505 — Petit cabinet en ébène. = Toutes les faces extérieures sont décorées de rinceaux en argent finement découpés et rehaussés de têtes d'ange en vermeil. Le meuble s'ouvre à deux ventaux. La façade intérieure présente, au milieu, une arcade surmontée d'un fronton triangulaire. Elle est ornée de rinceaux en or finement découpés, rehaussés de petits rubis qui servent de boutons à douze tiroirs. Le tiroir principal du milieu renferme lui-même dix tiroirs Ce petit meuble est un chef-d'œuvre d'ébénisterie.

Travail d'Augsbourg, — H. 21 cent., Long. 19, L. 13.

1506 — Petit cabinet en ébène. = Il est porté sur le dos de quatre tortues et enrichi d'écoinçons en argent et de rinceaux en vermeil. La face antérieure s'abaisse et laisse à découvert un corps de neuf tiroirs de différentes proportions. Celui du milieu est décoré d'arabesques en vermeil découpés à jour; les autres de rinceaux en argent.

Travail d'Augsbourg. — H. 21 cent., Long. 29, L. 16.

1507—Grand cabinet en écaille marbrée, décoré de sculptures et d'ornements en ivoire. = Ce meuble présente l'aspect d'un monument à deux étages d'ordres superposés, dont le centre, rentrant et demi-circulaire, laisse en saillie deux ailes.

L'hémicycle est divisé dans les deux étages en trois parties : une arcade en retraite dans le fond et un panneau de chaque côté de cette arcade. L'arcade de l'étage inférieur, dont l'archivolte est décorée d'un cartouche que soutiennent deux amours, forme l'entrée d'un vestibule voûté. Une statue de l'Espérance, élevée sur un piédestal, en occupe le centre. La Prudence et la Fécondité, figures de ronde bosse, portées par des consoles, sont adossées au monument au milieu des panneaux. Chacun de ces panneaux est encadré par deux colonnes torses d'ordre composite, dont le fût est décoré à la partie inférieure de rinceaux découpés à jour, donnant naissance à des feuillages d'ivoire qui s'élèvent en spirale jusqu'au chapiteau.

Dans l'étage supérieur, l'arcade qui occupe le fond est portée par deux colonnettes à bases et chapiteaux d'ivoire,

posant sur des socles réunis par une balustrade ; c'est le motif de Palladio qu'on retrouve à la basilique de Vicence. En arrière de cette arcade, il existe un renfoncement, dont la voûte en demi-berceau est portée par deux colonnettes engagées faisant face à celles qui soutiennent la retombée de l'arcade. Les panneaux, à droite et à gauche de cette arcade supérieure, sont ornés d'un médaillon renfermant une composition traitée en haut relief. Deux colonnes d'ordre composite à bases et chapiteaux d'ivoire, dont le fût à la partie inférieure est enrichi de figures d'enfants, accompagnent chacun de ces panneaux et soutiennent l'entablement.

L'étage inférieur des ailes est décoré de deux panneaux d'ivoire sculptés en haut relief. De chaque côté de ces panneaux, des caryatides de ronde bosse, dont le buste est en ivoire et la gaîne en écaille, soutiennent les chapiteaux qui portent l'entablement sur lequel pose l'ordre supérieur.

Dans chaque aile, à l'étage supérieur, deux colonnes s'élèvent au-dessus des caryatides ; le champ renfoncé du panneau qui existe entre leurs piédestaux est orné de sujets traités en figures de ronde bosse et d'un élégant cartouche sculpté. Un bas-relief de la dimension de ceux qui existent à l'étage inférieur est placé entre ces deux colonnes.

Les six grands bas-reliefs qui décorent les deux ailes offrent des compositions d'une belle ordonnance, et du travail le plus étonnant sous le rapport de la difficulté vaincue.

Les deux faces latérales du monument sont flanquées, à l'étage inférieur, de deux colonnes torses semblables à celles qui décorent la partie en hémicycle, et à l'étage supérieur, de consoles renversées en ivoire, enrichies de feuillages d'une grande richesse.

Le couronnement du monument se compose d'une balustrade divisée par seize piédestaux. Quatre de ces piédestaux qui s'élèvent au-dessus des colonnes des ailes portent des statues : la Religion, l'Humilité, la Charité et la Vérité ; les autres sont surmontés de vases à flammes. Cette balustrade est interrompue, au centre du monument, par un groupe de deux amours qui soutiennent un écusson destiné à recevoir

des armoiries. Au-dessus, deux lions, posés sur la balustrade, servent de support à un médaillon, où l'on devait sans doute graver une inscription.

L'harmonie des proportions, la richesse des ornements, la délicatesse d'exécution des bas-reliefs font de ce meuble un véritable chef-d'œuvre en ce genre; il est impossible dans une description d'en faire connaître toutes les beautés, mais la vignette placée en tête de ce chapitre pourra du moins donner une idée de ses dispositions architecturales. Il renferme dix-huit figures de ronde bosse, dont trois statuettes de 17 centimètres de haut et quatre de 12 centimètres, quatre caryatides de 25 centimètres, six bas-reliefs de 17 centimètres de large sur 8 centimètres de haut, trois cartouches sculptés en bas-relief, deux médaillons et deux panneaux renfermant des compositions traitées en ronde bosse. Les dés des piédestaux, les frises et les encadrements des bas-reliefs sont, en outre, décorés de rinceaux et d'arabesques découpés à jour. Les sujets traités dans les bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. — H. tot. 1 m. 13 c., Long. 1 m. 43 c., L 46 cent.

Ce meuble est placé sur une table en écaille incrustée de filets d'ivoire, qui est portée à ses extrémités par deux larges pieds contournés.

1508 — Autre cabinet semblable à celui qui vient d'être décrit et lui faisant pendant. = Les sujets traités dans les bas-reliefs sont également empruntés à l'histoire de Joseph. Les statuettes de la partie en hémicycle représentent la Foi, l'Espérance et la Charité; celles du couronnement, la Puissance, la Justice, l'Abondance et la Générosité.

Ces deux beaux meubles ont été apportés d'Espagne, où l'on savait par tradition qu'ils avaient appartenu au duc de Lerme, et que les villes des Pays-Bas les avaient fait exécuter, sur les dessins et sous la direction de Rubens, pour en faire hommage au premier ministre de Philippe III.

1509 — Grande armoire en bois noir, à deux corps, ornée de bas-reliefs en ébène. = Chacun des deux corps s'ouvre à deux ventaux décorés de bas-reliefs et bordés de mon-

tants où sont pratiquées des niches renfermant des statuettes. La corniche est ornée de trophées et d'une tête de lion. Le couronnement du meuble se compose d'un écusson armorié placé au centre, et de deux bustes casqués posés aux deux extrémités. Travail du commencement du XVIIe siècle.

A l'intérieur du corps d'en bas, il existe une espèce de cabinet d'un travail beaucoup plus ancien.

— H. 2 m. 30 c., Long. du corps supérieur 1 m. 8 c., du corps inférieur 1 m. 35 cent.

1510 — Glace à biseau de Venise. = Elle est encadrée dans une bordure noire à baguettes d'or, dont les écoinsons sont ornés de rinceaux en bois sculpté et doré. — H. tot. 1 m. 10 c., L. 95 c.

Travail de la fin du règne de Louis XIII.

1511 — Petit coffret en ébène. = Il est orné de deux bas-reliefs en buis d'un travail très fin; l'un représente un combat d'hommes nus, l'autre une danse d'enfants.

Travail de la même époque. — H. 3 cent., L. 6.

1512 — Grand cabinet en marqueterie d'écaille, de cuivre rouge et jaune et d'étain. = Le corps du meuble repose sur une console soutenue par deux caryatides de ronde bosse exécutées en bois doré.

La partie centrale est occupée par un grand panneau servant de porte. Quatre tiroirs sont étagés au-dessus les uns des autres, à droite et à gauche de ce panneau. Ils sont encadrés par deux pilastres d'ordre composite qui portent l'entablement. Le meuble est couronné par un fronton circulaire surmonté d'un vase chargé de fleurs qui est soutenu par un groupe de satyres exécuté de ronde bosse en bois doré. Deux autres vases à bouquets sont placés aux extrémités du meuble, au-dessus des pilastres. Des enroulements en bois doré, découpés à jour, au milieu desquels se jouent des figures de satyres, sont disposés sur la tranche du meuble en dehors des pilastres et complètent sa décoration. Le panneau du centre, où se trouve figurée une représentation théâtrale dans le style grotesque, a été exécuté sur les dessins de Bérain, dessinateur des menus-plaisirs du roi, sous Louis XIV; il est gravé dans son œuvre. La face de chaque tiroir est

enrichie d'un cartouche renfermant un sujet de la fable.

L'ordonnance grandiose de ce meuble, la richesse de sa marqueterie, la belle exécution des sculptures en bois qui le décorent, en font un des plus beaux spécimens des œuvres de André-Charles Boule (1642 † 1732), célèbre ébéniste du temps de Louis XIV. — H. tot. 3 m., Long. 1 m. 44 cent., L. 49 cent.

1513 — Console en bois sculpté et doré de la fin du règne de Louis XIV. — H. 82 cent., Long. 1 m. 23 cent., L. 49 cent.

1514 — Coffret de forme oblongue en ébène. = Le dessus et toutes les faces sont enrichis de mosaïques de Florence en pierres de couleur, sculptées en relief; sur le couvercle, deux oiseaux posés sur des branches chargées de fruits; sur les deux faces principales, des oiseaux de formes et de couleurs variées; sur les côtés, des branches feuillues d'arbustes en fleurs. Les panneaux sont encadrés dans des moulures en bronze doré. — H. 25 cent., Long. 38, L. 22.

§ III. OBJETS USUELS.

1515 — Peigne en ivoire, décoré de deux bas-reliefs. = D'un côté, un guerrier conduit un quadrige; de l'autre, deux cavaliers fondent l'un sur l'autre, la lance en arrêt.

Ces bas-reliefs sont assez usés pour ne pas permettre de distinguer exactement le costume des personnages, mais les entrelacs nattés et les guirlandes de perles dont ils sont encadrés rappellent les ornements du style byzantin. Le char à quatre chevaux, qui n'a jamais été employé dans l'Occident et dont les Grecs du Bas-Empire ont conservé si longtemps l'usage dans les jeux du cirque, doit faire supposer que cet objet est de provenance byzantine.

La date de sa confection peut être fixée à une époque antérieure au XIe siècle. — H. des bas-reliefs 45 mill., Long. 90.

1516 — Autre peigne en ivoire orné de deux bas-reliefs. = D'un côté, l'attaque du château d'Amour défendu par deux femmes; l'un des assiégeants porte le bassinet conique sans ventail et le haubergeon de mailles recouvert de la cotte d'armes. De l'autre côté, un jeune homme est aux genoux

d'une jeune fille que Cupidon vient de frapper d'un trait; cinq personnages se tenant par la main assistent à cette scène, dont le sujet est tiré d'un roman de l'époque. Les femmes portent la longue robe traînante serrée à la taille et les cheveux flottants. Ces costumes sont ceux de la fin du XIIIe siècle; ils se trouvent reproduits dans les miniatures de plusieurs manuscrits des XIIIe et XIVe siècles. On peut donc regarder cet objet comme une production de la fin du XIIIe siècle ou des premières années du XIVe. — H. des bas-reliefs 4 cent., Long. 13.

1517 — Peigne en bois. = Il est sculpté à jour et orné de marqueterie d'ivoire de diverses couleurs.

Travail italien du XIVe siècle — H. 16 cent., Long. 20.

Il provient du cabinet de M. Alexandre Lenoir.

1518 — Autre peigne en bois, également découpé à jour. = Au centre est sculpté un cœur enflammé, percé d'une flèche.

Travail français du XVe siècle. — H. 16 cent., Long. 22.

1519 — Un griffon ailé en cuivre, servant de fontaine.

Ouvrage allemand du commencement du XVe siècle. — H. 36 cent.

1520 — Un lion en cuivre, destiné au même usage. = L'anse est formée par la queue du lion et par un animal chimérique qui se tient debout sur son dos.

Travail allemand de la même époque. — H. 37 cent.

1521 — Boîte carrée, sculptée et découpée à jour, destinée à renfermer des lettres.

Travail du XVe siècle, de la même fabrication que le peigne n° 1518. — H. 16 cent., L. 7.

1522 — Boîte plus petite du même genre, à cinq pans. Le couvercle représente une coquille. — H. 14 cent., L. 6.

1523 — Couteau et fourchette à deux dents, et un découpoir à large lame plate, pour servir la pâtisserie. = Les manches, en ambre, sont terminés par un pommeau en ivoire, décoré de petits bas-reliefs très finement exécutés, placés sous une feuille d'ambre transparente. XVIe siècle.

1524 — Couteau et fourchette à deux dents à découper, et deux grands découpoirs à large lame plate, pour servir la

pâtisserie. = Les manches, en cuivre, sont incrustés d'une fine mosaïque.

1525 — Ciseaux en fer. = L'étui est couvert de rinceaux finement ciselés en relief.

1526 — Ciseaux en fer gravé et doré.

1527 — Étui en fer couvert d'ornements et de médaillons damasquinés en or. Il renferme un grattoir et deux canifs.

1528 — Cuiller de poche à deux fins, en ivoire. = La tige est formée par une colonne quadrangulaire, surmontée d'une figurine de la Vierge, tenant dans ses bras l'enfant Jésus.

Cette tige est terminée à la partie inférieure par une fourchette, dont les pointes s'insèrent dans de petites gaînes placées sous le cuilleron. Le manche est brisé vers la bifurcation de la fourchette, ce qui permet, en faisant glisser un petit fourreau mobile, de rabattre la tige sur le cuilleron, ou de la fixer dans la position directe en ramenant le fourreau sur la charnière. Ce petit ustensile est finement sculpté dans toutes ses parties. Il appartient par le style de ses ornements au commencement du XVIe siècle.

1529 — Cuiller en ivoire. = Le manche est formé par une figurine représentant un roi à cheval, derrière lequel s'élève un arbre.

1530 — Cuiller en ivoire. = Le manche reproduit un arbre branchu, au devant duquel le roi David assis dans un char.

1531 — Cuiller en ivoire. = La figure d'un archer, adossé à un arbre touffu, forme la tige.

1532 — Couteau et fourchette à deux dents dans une gaîne en ivoire. = Les manches en ivoire sont formés par des figurines, homme et femme, qui portent le costume du temps de Charles IX. La gaîne est sculptée en relief. D'un côté, le roi David jouant de la harpe ; de l'autre, l'Espérance, sous la figure d'une femme nue, tenant une ancre. Le reste du champ est décoré de mascarons et de divers ornements. — H. 25 cent.

1533 — Six cuillers. = Les manches sont formés par de petites figures de 6 centimètres de hauteur, qui portent les

costumes du temps de Charles IX; elles représentent un prince couronné; un soldat armé d'une arquebuse à rouet; un joueur de flûte; un tambour; un guerrier portant un bouclier orbiculaire; un soldat tenant une lance.

1534 — Une paire de couteaux. = Les manches en bois sont sculptés circulairement en haut relief. L'un représente Diane au bain; l'autre, Actéon dévoré par les chiens.

1535 — Éventail entièrement en ivoire sculpté et découpé à jour. = On y a représenté des personnages qui portent le costume du temps de Henri III. Travail qui paraît avoir été fait dans l'Inde sur des dessins envoyés de l'Europe.

1536 — Botte à porter le vin[1]. = Espèce de gobelet de voyage en cuir gauffré et doré. — H. 26 cent.

1537 — Vase à deux anses, de forme antique, en cuivre doré. = Il est orné de mufles de lions et de mascarons. — H. 8 cent.

1538 — Porte-coupe en cuivre doré. = Le pied est découpé à jour et bordé de masques ciselés. — H. 6 cent

1539 — Cuiller en bois. = Le haut du manche représente le buste d'un homme barbu, se terminant en terme.

1540 — Manche de cachet. = Six colonnettes détachées, qui occupent la partie supérieure, sont surmontées de têtes supportant une couronne fleurdelisée. Dans la partie inférieure, on a représenté la crucifixion et tous les instruments de la passion, exécutés en bas-relief.

Travail allemand. — H. 10 cent.

1541 — Couteau de poche en fer. = Le manche est décoré d'arabesques et de deux médaillons damasquinés en or.

1542 — Gaîne de couteau en bois sculpté. = Elle est décorée de dix sujets, séparés en deux colonnes par une bande sur laquelle sont représentés dix personnages. On y lit le monogramme W. G. W. et la date de 1593. — Long. 20 cent.

1543 — Autre gaîne en bois, de forme ovale. = Elle est ornée de dix sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testa-

(1) Cette dénomination se lit dans divers inventaires des XIVe et XVe siècles.

ment, sculptés en bas-relief. Ils sont séparés en deux colonnes par une bande couverte de cette inscription en vieux flamand : *Dye my beniden ende nyet en geven, sy moeten my lyden ende laeten lewen.* « Ceux qui me portent envie et ne me donnent rien, doivent me supporter et me laisser vivre. » A la suite la date de 1593. — Long. 20 cent.

1544 — Grand couteau à découper. = Le manche en cuivre doré est formé de deux caryatides adossées, qui portent un griffon ailé, à tête d'aigle. Ce couteau a été exécuté sur un dessin de Salviati, dont la gravure, par Chérubinus Alberti, existe dans un album de la collection n° 633.

Ouvrage du commencement du XVIIe siècle.

1545 — Gaîne pour deux couteaux, en bois sculpté. = De chaque côté six médaillons représentant divers sujets. Ils sont séparés par une tranche sur laquelle sont les douze apôtres, et, au-dessous, le monogramme W. G. W. et la date de 1615. — Long. 20 cent.

1546 — Deux présentoirs en bronze colorié, faisant pendants. = L'un figure un homme en costume de cavalier du temps de Louis XIII ; l'autre, une femme en costume de servante. — H. 14 cent.

1547 — Petit couteau de la forme appelée vulgairement eustache. = Le manche en ivoire représente Judith nue tenant à la main la tête d'Holopherne. — H. 10 cent.

Travail de l'époque de Louis XIII.

1548 — Couteau et fourchette à deux dents. = Les manches, sculptés en ivoire, sont pareils. Ils représentent Adam et Ève auprès de l'arbre de la science ; Ève reçoit la pomme que lui donne le serpent. Ouvrage de la même époque.

1549 — Couteau et fourchette à deux dents. = Les manches sont sculptés en ivoire ; celui de la fourchette est formé par un groupe de trois enfants ; celui de la cuiller par un piédestal orné d'une guirlande de fruits, sur lequel sont deux petits lutteurs exécutés de ronde bosse. Même époque.

1550 — Cuiller. = Le cuilleron est en vermeil ; le manche, en ivoire, est formé par un buste de femme en terme. Une

tête de dauphin termine la gaîne et sert de point d'attache au cuilleron. Même époque.

1551 — Manche de couteau en bois sculpté, formé par un groupe de cinq enfants. — H. 8 cent.

1552 — Couteau et fourchette. = Les manches, en bois sculpté, sont formés de groupes de figures traités en haut relief; l'un représente la mort d'Absalon; l'autre, David tenant à la main la tête de Goliath.

1553 — Fuseau en ivoire. = La tête figure un groupe de petits personnages échelonnés les uns au-dessus des autres.

1554 — Deux flambeaux en bois. = Le pied est couvert de rinceaux élégants gravés en relief. — H. 17 cent.

1555 — Douze manches de couteaux en bois. = Ils représentent les douze apôtres. Figures en pied de ronde bosse.

1556 — Étui de cuiller en coco. = Il est couvert de sujets de chasse, de feuillages et d'oiseaux gravés en relief.

1557 — Cuiller en bois. = Elle est décorée de sculptures où les sujets sacrés sont mêlés à des sujets profanes. Le manche est composé de trois groupes élevés au-dessus les uns des autres : un singe qui mange une pomme, la Vierge debout avec l'enfant Jésus dans ses bras, un homme et une femme nus se tenant embrassés.

A l'intérieur du cuilleron, où l'on a représenté deux amours occupés à scier un cœur, on lit, gravées sur un listel, des inscriptions allemandes, dont voici la traduction :

« Je partage mon cœur avec toi; si tu le brises, que Dieu « alors se venge sur toi. — On ne pourrait savoir combien je « t'aime de tout mon cœur. »

A l'extérieur du cuilleron, une femme présente un vidrecome à un cavalier qui porte le costume des grands seigneurs du temps de Louis XIV. Cette gravure, en relief, est entourée d'une inscription allemande dont voici la traduction :

« Mon bien-aimé pour toujours, accepte ce que je t'envoie; « si le don est peu important, Dieu sait qu'il vient du cœur. —

« O toi, mon beau Timian, je te salue, reste-moi constant à « tout jamais, mon bien-aimé. »

Travail du temps de Louis XIV.

1558 — Boîte de forme ronde en ambre. = Le dessus, qui est aplati, est décoré d'un bas-relief : une jeune femme couchée, portant le costume antique, entourée d'amours. Le dessous, de forme hémisphérique, est couvert de feuillages, au milieu desquels sont sculptés, en fort relief, des chiens poursuivant un lièvre. — D. 9 cent.

1559 — Gros étui en ivoire ; il est couvert de sujets gracieux, gravés en relief et encadrés dans des ornements traités dans le style de la fin du règne de Louis XIV. — Long. 16 cent.

1560 — Petit étui en ivoire sculpté et découpé à jour, de la même époque. — Long. 12 cent.

1561 — Deux vases en ivoire, découpés à jour. = Des petits amours se jouant au milieu d'ornements composés de fleurs, de fruits et d'animaux de toute espèce, sont finement sculptés sur le couvercle et sur la panse. — H. 13 cent., D. 55 mill.

1562 — Pot à bière en ivoire, avec anse et couvercle. = Ouvrage de tour à godrons, du commencement du XVIIIe siècle. — H. 22 cent.

1563 — Casse-noisettes en bois. = Il est formé d'un masque grotesque se terminant en gaîne. — L. 31 cent.

1564 — Étui à lunettes en bois sculpté. = De chaque côté, un médaillon entouré d'arabesques et renfermant un portrait.

1565 — Casse-noisettes en bois sculpté. = Il est formé par une tête barbue, terminée en gaîne feuillagée. — L. 23 cent.

1566 — Tablettes en ivoire. = La couverture des deux côtés est finement sculptée et découpée à jour ; l'artiste y a représenté des bergères au milieu de fleurs et d'ornements dans le style de l'époque de Louis XV. — H. 10 cent., L. 6.

1567 — Boîte à mouches, de forme ovale, en ivoire. = Elle est surmontée d'une figure représentant un Indien. Un flacon existe dans l'intérieur de cette figure. — H. 6 cent.

1568 — Éventail en nacre gravée, découpée à jour et dé-

corée de sujets coloriés. = Sur les branches extérieures, des personnages et des ornements sculptés en relief. Sur le vélin, une gouache représentant l'intérieur d'un parc où se promènent des personnages qui portent le costume du commencement du règne de Louis XV.

1569 — Éventail en nacre découpée à jour, avec application de sujets, de fleurs et d'ornements en or. = Sur le vélin, une gouache représentant Zéphir posant une couronne sur la tête de Flore. Époque de Louis XV.

1570 — Éventail en ivoire découpé, avec application d'ornements sculptés à jour, en nacre de perle. = La réunion de toutes les branches de l'éventail forme un cylindre où se trouve placée une petite montre. Le vélin est décoré de peintures : danse de paysans d'un côté ; de l'autre, un paysage et des fleurs. Même époque.

1571—Éventail en nacre découpée à jour, avec application de sujets et d'ornements en or. = Sur le vélin, Vertumne métamorphosé en vieille, cherchant à séduire Pomone. Même époque.

1572—Éventail en nacre découpée à jour, avec application d'or. = Les branches sont décorées de médaillons où sont représentés, en or, des personnages portant le costume de l'époque de Louis XV. Sur le vélin, un sujet mythologique.

1573—Éventail en ivoire découpé à jour et rehaussé d'or. = Sur le vélin, peinture à la gouache représentant deux jeunes amants auprès de l'autel de l'Amour. Époque de Louis XVI.

1574 — Éventail en vernis de Martin. = D'un côté, un bal masqué ; de l'autre, un concert dans un jardin.

Martin, peintre en voiture au commencement du règne de Louis XV, trouva le procédé d'un vernis, espèce de laque, très fin, qu'il appliquait sur bois et sur cuivre. Ses jolies peintures ornaient principalement des tabatières, des éventails, des étuis et autres objets à l'usage des dames. Il a cherché ainsi à imiter les laques de la Chine et du Japon.

1575—Éventail en vernis de Martin. = D'un côté, on a représenté un bal masqué ; de l'autre, un paysage. Dans le bas

et sur la partie extérieure des branches, sont des médaillons renfermant des portraits de femmes.

1576—Pomme de canne, bec de corbin, en vernis de Martin. = Fleurs et oiseaux sur fond d'or. Elle est montée en or, et renferme un petit appareil de télescope.

1577 — Étui en vernis de Martin, fond rouge, à dessins et étoiles jaunes.

1578—Étui en vernis de Martin, à raies rouges et blanches.

1579—Etui en vernis de Martin, fond d'or guilloché, à raies vertes. Il s'ouvre des deux côtés et contient un flacon.

1580—Étui en vernis de Martin. Fond d'or à raies blanches.

1581 — Étui en vernis de Martin. Enfants faisant de la musique. Peinture sur fond vert clair.

1582—Étui en vernis de Martin. Des amours voltigent au milieu de guirlandes de fleurs. Peinture en camaïeu sur fond olive.

1583 — Étui en vernis de Martin. Fond rouge à raies blanches horizontales.

1584 — Étui en vernis de Martin. Chien en arrêt dans un fourré. Peinture sur fond d'or.

1585 —Étui en vernis de Martin. Danses de paysans sous des arbres ; grisaille sur fond vert d'émeraude.

1586—Étui en vernis de Martin. Paysage et fleurs, en or et argent, incrustés sur fond rouge laque, à l'imitation du laque de la Chine.

Tous les étuis ci-dessus décrits sont garnis en écaille à l'intérieur et sertis d'or.

1587—Boîte de forme contournée. = Elle est en vernis de Martin fond noir, imitation du laque de la Chine à dessins piqués d'or. A l'intérieur, un petit plateau décoré dans le même style. Fermeture et charnière en or. – H. 65 mill.

1588—Boîte de forme rectangulaire, en vernis de Martin, à l'imitation du laque du Japon. =Sur le couvercle, un magot appuyé sur un léopard ; sur le pourtour, oiseaux et feuillages;

les sujets, en relief, sont exécutés sur fond d'or vert, en or rouge. — H. 4 cent., Long. 9., L. 7.

1589 — Petit plateau rond, festonné, en vernis de Martin, à l'imitation du laque du Japon. = Personnages, oiseaux et arbustes en burgau de diverses nuances sur fond d'or. — D. 7 cent.

1590 — Boîte ronde en vernis de Martin. = Sur le couvercle, quatre paysans attablés dans un cabaret ; sur le fond, un fumeur assis charge sa pipe ; sur le pourtour, quatre enfants fumants ; peintures exécutées d'après l'école allemande. La boîte est doublée en écaille. — H. 4 cent., D. 8.

1591 — Canne en ivoire. = La tige est d'un seul morceau. La pomme est finement travaillée. Époque de Louis XVI.

1592 — Casse-noisettes en bois, reproduisant un buste de mendiant terminé en gaîne. — H. 23 cent.

1593 — Poignée de canne. = Elle est décorée de deux têtes de chiens, exécutées de ronde bosse.

1594 — Boîte de forme ronde. = Sujets dans le genre de Watteau, peints sur fond d'or. Cette boîte, qu'on pourrait croire exécutée par Martin, provient d'un artiste qui a cherché à imiter son vernis. — H. 35 mill., D. 85.



N° 951.



N° 1640.

DEUXIÈME PARTIE.

MONUMENTS ORIENTAUX.

SCULPTURE.

§ I. SCULPTURE EN BOIS.

Ouvrages chinois.

1595 — Statuette en bois laqué et doré. = Bouddha élevé sur une estrade et assis sur un lotus. Sa tête se détache sur une auréole ovale, qui sert de fond. La statuette est renfermée dans une pagode de forme ovale, s'ouvrant à deux ventaux. Cette espèce de niche est dorée intérieurement et laquée en noir à l'extérieur. — H. 30 cent., L. 14.

Cet objet provient du cabinet de M. Denon, *Cat.*, n° 1325.

1596 — Statuette en bois de santal. = Divinité bouddhique. Elle est drapée dans un long vêtement et tient un *soutchou* (mot qui signifie *perles que l'on compte*), espèce de chapelet. — H. 25 cent.

1597 — Groupe en bambou. = Un vieillard debout sur un rocher, tenant une branche feuillée de lotus. Près de lui

est un enfant qui tient une grenouille renfermée dans une corbeille. — H. 28 cent.

1598 — Statuette en bois de santal. = L'un des sages de la Chine; il montre le ciel de la main droite, et foule à ses pieds la tête d'un dragon. — H. 20 cent.

1599 — Statuette de bois de santal. = Lao-tseu, célèbre philosophe chinois, fondateur de la secte des Tao-ssé, qui compte plus de cent millions d'adeptes. Il naquit dans la troisième année du règne de l'empereur Ting-wang, de la dynastie des Tchéou, vers l'an 604 avant l'ère chrétienne, et vint au monde, dit sa légende, avec des cheveux blancs, ce qui lui fit donner le nom de Lao-tseu, mots qui signifient l'enfant-vieillard. Il mourut à l'âge de 81 ans. Ses sectateurs prétendent qu'il s'éleva au ciel sur un buffle noir[1]. — H. 12 cent.

1600 — Groupe en bois laqué et doré. = Un homme richement vêtu, assis sur un rocher. Près de lui est un enfant qui tient un poisson. — H. 24 cent.

1601 — Statuette en bois de santal. = Un guerrier tartare. — H. 15 cent.

1602 — Statuette en bois de santal. = Celui des huit immortels qui est représenté boiteux; il s'appuie sur une béquille et tient à la main une espèce de gourde. — H. 14 cent.

1603 — Statuette en bois peint. = Un vieillard barbu, debout; il tient à la main une espèce de chasse-mouches. Sa coiffure est surmontée d'un fruit. — H. 24 cent.

1604 — Figurine en racine de bambou. = Un buffle portant un enfant sur son dos. — H. 45 mill.

1605 — Figurine en racine de bambou. = Un personnage accroupi. Socle en bois de fer. — H. 5 cent.

1606 — Figurine en racine de bambou. = Un enfant affourché sur un crapaud chimérique. — H. 5 cent.

1607 — Figurine en racine de bambou. = Un animal chi-

(1) On peut consulter sur Lao-tseu et sa doctrine le *Livre des récompenses et des peines*, traduit du chinois par M. Stanislas Julien. Paris, à la librairie de Benj. Duprat, 1835, in-8°.

mérique tenant son petit dans ses pattes. Ce groupe, évidé en dessous et doublé d'une feuille d'argent, sert de coupe. — H. 6 cent.

1608 — Statuettes en bois laqué et doré. = Deux grues. Elles sont posées sur socles en bois d'ébène. — H. tot. 16 cent.

1609 — Vases à parfums, de forme cylindrique, en bambou. = Il est décoré de sculptures en bas-relief représentant deux dames richement vêtues. — H. 19 cent., D. 4.

1610 — *Pi-tong* (porte-pinceaux) en bois de bambou, de forme cylindrique. = Le pourtour est couvert d'un bas-relief représentant un paysage animé par des groupes de figures. — H. 13 cent., D. 6.

1611 — Sceptre en bois d'aloès sculpté à jour. = Il figure une branche de vigne chargée de raisin. — H. 35 cent.

1612 — Une feuille de lotus exécutée en racine de bambou. = Elle est repliée sur elle-même, et renferme un fruit et plusieurs petits animaux. — H. 5 cent., L. 8.

§ II. SCULPTURE EN MATIÈRES TENDRES.

Ouvrages chinois.

1613 — Agalmatolithe blanche (vulgairement nommée *pierre de lard*). = Divinité bouddhique. Elle est revêtue d'un riche costume, et tient un *sou-tchou* et un *volumen*. Elle est posée sur une roche en agalmatolithe-onyx. — H. 21 cent.

Cette jolie statuette est reproduite dans le cul-de-lampe qui termine le chapitre de la sculpture.

1614 — Agalmatolithe blanche. = La même divinité assise sur un rocher. — H. 14 cent.

1615 — Agalmatolithe rose. = Divinité assise. Elle porte un riche costume bordé d'ornements gravés et dorés. Socle en agalmatolithe noire. — H. 10 cent.

1616 — Malachite veinée d'azur. = Tong-fang-sou, philosophe chinois qui a écrit sur la mythologie. Il est représenté debout, se tenant la barbe d'une main et portant de l'autre une branche d'arbre chargée de fruits. Une inscription en

chinois, gravée sur le dos de la figure, fait connaître le personnage représenté — H. 10 cent.

1617 — Agalmatolithe blanche. = Deux personnages faisant pendants. Ils sont représentés debout, dans l'attitude d'un rire immodéré. Ils portent de riches costumes couverts d'ornements gravés en creux, coloriés et dorés. — H. 23 cent.

1618—Agalmatolithe verdâtre veinée de rouge. = Un personnage debout ; il est vêtu d'un riche costume chargé d'ornements gravés et coloriés. — H. 20 cent.

1619—Agalmatolithe verdâtre. = Un personnage accroupi ; sa robe est enrichie d'ornements gravés. — H. 15 cent.

1620—Marbre blanc. = Khing-yeou (nom composé de deux mots qui signifient l'ami du bonheur). Le nom de ce personnage nous est donné par une inscription gravée sur le dos de la figure ; il est accroupi à la manière orientale. — H. 9 cent.

1621 — Agalmatolithe rose arborisée. = Personnage accroupi, chargé d'un embonpoint excessif. On donne ordinairement aux figures de cette sorte le nom de *Pou-sa*, plus correctement *Bodhisatva*, ce qui signifie « Être intelligent ». — H. 8 cent.

1622—Agalmatolithe blanche. = Un personnage assis, tenant un sceptre. Socle en agalmatolithe noire. — H. 7 cent.

1623 — Agalmatolithe rosée. = Un mandarin à demi couché. Socle en agalmatolithe noire décoré d'ornements gravés et dorés. — H. 5 cent.

1624 — Agalmatolithe rose. = Une jeune fille dans une coquille bivalve entr'ouverte. — H. 5 cent.

1625 — Agalmatolithe jaune veinée. = Un enfant sur un cheval couché ; il est suivi d'un enfant qui porte un vase. Socle en bois de fer découpé. — H. 8 cent.

1626 — Agalmatolithe jaune. = Un animal chimérique sur un socle carré, qui sert de cachet. H. 3 cent.

1627 — Agalmatolithe verdâtre, veinée de rose. = Un dragon dont les replis sont disposés de manière à porter des pinceaux. — H. 7 cent.

1628 — Schiste argileux onyx à cinq couches. = Bas-relief

représentant un paysage enrichi de fabriques ; deux cigognes volent au-dessous des nuages. Le sujet se détache sur un fond violet. _ H. 13 cent., L. 14.

1629—Agalmatolithe verte. =Une grappe de raisin sculptée en bas-relief. — H. 7 cent., L. 17.

1630 — Schiste argileux onyx, à cinq couches. =Bas-relief figurant un rocher et deux branches de fleurs qui se détachent sur un fond violet foncé. — H. 22 cent., L. 18.

1631—Agalmatolithe verte. =*Pi-tong* sculpté à jour ; il représente plusieurs branches de vigne feuillues et chargées de raisins. — H. 15 cent.

1632—Schiste argileux onyx, à cinq couches. =Bas-relief. Un tronc d'arbre dont les rameaux sont en fleurs ; en arrière, une branche feuillée de bambou, se détachant sur un fond violet foncé. — H. 28 cent, L. 22.

§ III. SCULPTURE EN IVOIRE.

1. — Ouvrages chinois.

1633 — Boîte de forme ovale. =Elle est ornée sur toutes ses faces de bas-reliefs représentant des sujets et des fleurs. A l'intérieur, une théière entourée d'arbustes chargés de fruits, sculptée de ronde bosse. — H. 4 cent., Long. 10.

Elle est posée sur un pied en bois de fer découpé à jour.

1634 — Boîte de forme cylindrique sculptée sur toutes ses faces. =Sur le couvercle, plusieurs personnages dans un jardin enrichi de fabriques. Sur le pourtour et sur le fond, des branchages d'arbustes en fleurs sur lesquels sont perchés des oiseaux. Tous les sujets se détachent sur un fond de fines découpures à jour. — H. 6 cent., D. 8 cent. 5 mill.

1635—Boule sculptée à jour. =Sa surface présente douze cartouches renfermant des personnages, des fleurs et des animaux sculptés en bas-relief sur un fond découpé à jour. Ces cartouches sont séparés par douze trous, qui permettent de voir dans l'intérieur onze autres boules les unes dans les autres, toutes évidées dans la masse de la première, percées

chacune de douze trous, et dont les surfaces offrent des découpures de dessins tous différents.

Cette boule est suspendue à une chaîne de dix-neuf anneaux taillés dans le même morceau d'ivoire. — D. 11 cent.

2. — Ouvrages indous.

1636 — Statuette. = Une bayadère debout. Elle est nue jusqu'à la ceinture; la partie inférieure de son corps, jusqu'aux genoux, est enveloppée d'une pagne; son cou, ses bras et ses pieds sont couverts de colliers et de bracelets de différentes formes en or, en perles et en corail. — H. 25 cent.

1637 — Figurine. = Krischna enfant (Vichnou dans son incarnation la plus célèbre). Il est placé au milieu d'une auréole rayonnante et tient une boule de chaque main. — H. 75 mill.

1638 — Bas-relief découpé à jour et sculpté des deux côtés. = Au milieu, deux femmes qui dansent; à droite et à gauche, des animaux chimériques. — H. 38 mill., L. 14 cent.

1639 — Bas-relief traité de la même manière. = Au centre, deux danseuses et trois danseurs; un animal chimérique de chaque côté de ce groupe. — H. 38 mill., L. 14 cent.

§ IV. SCULPTURE EN BRONZE.

1. — Ouvrages chinois.

1640 — Groupe. = Lao-tseu assis sur le dos d'un cerf, qui tient dans sa bouche une branche d'arbre à fruits. L'intérieur de ce groupe est creux et sert de cassolette : la vapeur du parfum s'exhale par la bouche du personnage. La vignette en tête de ce chapitre reproduit ce bronze. — H. 25 cent.

1641 — Groupe. = Lao-tseu porté par un buffle. Ce bronze sert également de cassolette. — H. 23 cent.

1642 — Figurine. = Bouddha assis sur un lotus. Ce bronze est laqué et doré. — H. 6 cent.

1643 — Deux jongleurs disposés de telle sorte que, suivant la position où on les voit, ils paraissent dos à dos ou ventre contre ventre. — H. 7 cent.

1644 — Statuette. = Un *Bodhisatva*, personnage accroupi, absorbé dans la contemplation. — H. 6 cent.

1645 — Statuette. = Un éléphant portant sur son dos un nuage en bois de fer, qui soutient un disque en jade. Il est élevé sur un socle en bois, travaillé à jour. — H. tot. 14 cent.

2. — Ouvrages indous.

1646 — Statuette. = Vichnou, seconde personne de la trimourti, ou trinité indienne. Il est représenté debout, portant sur la tête une mitre élevée, et couvert, depuis la ceinture jusqu'aux pieds, d'un fantastique et riche vêtement. Son buste nu est chargé de colliers. La jeunesse et la vigueur se dessinent dans son extérieur; il a quatre bras et quatre mains; dans une main il tient une massue, dans une autre une sorte de roue (*trancha*), qui est une arme propre à être lancée; dans la troisième, un diamant, symbole de la richesse: la quatrième est ouverte dans l'action de bénir. Ses pieds reposent sur un lotus. — H. 17 cent.

1647 — Statuette. = Bala-Krischna, frère de Krischna, représenté enfant. Il s'appuie sur la terre avec une main; de l'autre il tient une boule. — H. 55 mill.

1648 — Statuette. = Bala-Krischna. Il danse tenant une boule à la main. — H. 11 cent.

1649 — Satuette. = Bala-Krischna dans la même attitude; seulement l'un de ses pieds pose sur une conque. — H. 13 cent.

1650 — Statuette. = Vira-Bhadra-Mahadeva (Siva, troisième personne de la trinité indienne) dans l'une de ses incarnations. Le dieu est représenté debout avec quatre bras; sa tête est mitrée, le haut du corps est nu. Un sabre, un poignard, un arc arment trois de ses mains, la quatrième s'appuie sur un bouclier. Une espèce de chapelet composé de crânes descend de sa ceinture sur ses genoux. Ses pieds reposent sur le lotus. — H. 16 cent. avec le socle.

1651 — Figurine. = Pancha-Muki-Siva (Siva dans l'une de ses incarnations). Le dieu est représenté debout sur un lotus, avec cinq têtes mitrées et dix bras. — H. 9 cent.

1652 — Statuette. = Parvati, femme de Mahadeva. Sa tête est mitrée, le buste est nu jusqu'aux hanches et orné de colliers de perles. La déesse tient une fleur à la main; elle est debout sur un lotus. — H. 12 cent.

1653 — Groupe. = Supramanya, fils de Siva. Il est représenté avec six têtes et douze bras, assis sur le dos d'un paon. La fable rapporte que Supramanya ayant coupé en deux le géant Soura-Parpina, dans le combat qu'il lui livra, les deux parties se changèrent l'une en paon, l'autre en coq. — H. 12 cent.

1654 — Figurine. = Garoura, animal fabuleux, espèce de faucon ou d'épervier qui sert de monture à Vichnou. Il est souvent représenté avec un corps d'homme, n'ayant du faucon que la tête et les ailes. — H. 7 cent.

1655 — Figurine. = Le taureau Nandi, particulièrement consacré à Mahadeva. Il est placé devant la porte de tous les temples, dont il est le gardien. — H. 5 cent.



N° 1613.



N° 1663.

PEINTURE.

§ I. PEINTURE EN DÉTREMPE.

1. — Ouvrages chinois.

1656 — Album petit in-folio renfermant seize figures de personnages, hommes ou femmes, de différentes conditions. Gouaches sur papier.

1657 — Album in-4° renfermant dix paysages. Gouaches sur gaze de soie.

1658 — Deux feuilles d'arbre sur lesquelles on a peint des personnages revêtus de riches costumes. Ces gouaches sont renfermées dans l'album n° 1664. — H. 17 cent., Long. 11.

1659 — Une dame assise dans un kiosque élégant; derrière elle une jeune fille tient un vase d'or sur un plateau de laque. Aquarelle sur vélin, encadrée. — H. 32 cent., L. 98

1660 — Barques sur un fleuve. = Deux aquarelles sur moelle de sureau. — H. 75 mill., Long. 25.

Cadres en nacre gravée du pays.

2. — Ouvrages indous.

1661 — Album in-folio renfermant vingt sujets tirés de la mythologie indoue, exécutés à la gouache.

1er Manifestation de Mahadeva ou Mahadéo (Siva, troisième personne de la trimourti, ou trinité indienne). Le dieu sort d'un *linga* (symbole de la puissance créatrice et de la reproduction) pour sauver une de ses dévotes des mains d'un voleur qui lui avait jeté un lacet au cou, pendant qu'elle était en adoration devant le linga.

2e Rama (le dieu Vichnou, deuxième personne de la trinité indienne, à sa septième incarnation), Sita sa femme et son frère Laschman.

3e Kali, déesse de la mort.

4e L'enfance de Krischna (Vichnou dans sa huitième incarnation). Le dieu est auprès de sa mère occupée à battre du beurre.

5e Krischna triomphe de la mort.

6e Rama, Sita et Laschman.

7e Mahadeva, Parvati sa femme, et Ganescha leur fils, dieu de la sagesse, représenté avec une tête d'éléphant.

8e Mahadeva et Parvati sur le mont Kaïlas.

9e Krischna et les *gopîs* (les bergères) qui lui avaient été données pour compagnes pendant son enfance.

10e Bhaïrau, fils de Mahadeva.

11e Premier avatar (incarnation) de Vichnou. Dans cet avatar, où il est adoré sous le nom de Matsya, le dieu se métamorphosa en poisson pour repêcher les Védas, livres sacrés, qu'un démon avait enlevés des mains de ceux qui les gardaient, et était allé cacher au fond de la mer.

L'artiste indou a représenté Vichnou moitié homme, moitié poisson, tenant à la main la tête du démon qu'il a vaincu ; il vient de remettre les Védas à Brahma, qu'on reconnaît à ses quatre têtes.

12e Second avatar de Vichnou. Les dieux et les géants voulant se procurer l'immortalité en mangeant de l'amrita, beurre délicieux qui se formait dans la mer de lait, avaient transporté dans cette mer la montagne Mandreguiri. Ils l'entourèrent du serpent Adisécha, qu'ils tirèrent les uns par la tête, les autres par la queue, avec tant de rapidité, qu'Adisécha n'y put résister, et vomit du poison. Les dieux et les démons s'enfuirent, mais Vichnou s'empara de ce poison, il s'en frotta le corps et devint tout bleu. Les dieux et les géants se remirent à l'œuvre ; après mille ans de peine, la montagne allait s'enfoncer dans la mer, si Vichnou ne se fût métamorphosé en tortue pour la soutenir sur son dos. Alors on vit sortir de la mer la vache Camadhenou, le cheval à sept têtes, l'éléphant, l'arbre Calpa vritcham, Laschmi, déesse des richesses dont Vichnou fit sa femme, Sarassouati que Brahma épousa, et le médecin Danouvantari qui portait un vase d'amrita. L'artiste a représenté cette dernière scène de l'avatar dans lequel Vichnou prend le nom de Kurma.

13e Vichnou métamorphosé en sanglier, ou du moins ayant pris la tête d'un sanglier et le corps humain, attaque Paladas qui avait emporté la terre au fond de l'Océan. Après avoir vaincu ce géant, il prend la terre avec ses défenses et la pose sur la surface des eaux. Vichnou reçoit le nom de Varaha dans ce troisième avatar.

14e Dans le quatrième avatar, Vichnou, sous le nom de Narasingha, avait pris la tête d'un lion et le corps d'un homme pour vaincre le géant Hiranyacasipa, qui avait reçu de Brahma le privilége de n'être tué ni par un dieu, ni par un homme, ni par un animal. Le dessin représente Vichnou sous la figure d'un homme à tête de lion, ouvrant le ventre du monstre qu'il a saisi.

15e Vichnou, métamorphosé en brahme nain, sous le nom de Bâmana, se présente devant le tyran Bali qui avait usurpé la souveraineté de la terre, de la mer et du ciel, et avait reçu de Brahma la promesse qu'aucun être ne pourrait le déposséder par la force. Le nain demanda à Bali de lui donner, pour bâtir une cabane, l'espace qu'il pourrait enjamber en trois pas. Bali

le lui accorde, et, pour ratifier la donation, verse de l'eau dans la main du nain, suivant la coutume. C'est cette scène du cinquième avatar de Vichnou que le dessin représente. La fable ajoute que le dieu, après avoir reçu la promesse de Bali, prit une forme si prodigieuse qu'il enjamba la terre du premier pas, l'océan du second, et du troisième monta au ciel, après avoir précipité Bali dans les enfers.

16e Vichnou, sous le nom de Paraçou-Rama, combat le Rajah aux vingt bras qui s'était emparé d'une vache sacrée, en faisant mettre à mort ses gardiens. Ce sujet est l'un des épisodesdu sixième avatar de Vichnou.

17e Un saint brahmine, nommé Ravana, avait obtenu dix têtes et vingt bras du dieu Iswora, auquel il faisait chaque matin une offrande de cent fleurs. Ravana ayant abusé de son pouvoir, Vichnou, pour le punir, s'incarna pour la septième fois, et reparut sur la terre sous le nom de Rama. Il chargea d'abord de sa vengeance le singe Hanuman qui incendia le palais de Ravana. Le dieu enfin combattit le tyran et le tua. L'artiste a présenté les principaux personnages de cette fable. Au second plan, le brahmine fait son offrande au dieu Iswora. Le singe Hanuman se tient derrière lui. Au premier plan, le corps de Ravana est étendu à terre ; ses dix têtes sont séparées du tronc; plusieurs de ses bras, tous armés, ont été abattus dans le combat.

18e Ce dessin représente un épisode de l'enfance de Krischna, nom sous lequel naquit Vichnou dans le huitième avatar. Baçudev, père de Krischna, après avoir placé l'enfant dans une corbeille, traverse le fleuve Yamuna pour le soustraire à la rage de Kansa, son oncle, qui avait ordonné de mettre à mort tous les enfants nouveaux nés.

19e Vichnou, incarné pour la neuvième fois sous le nom de Bouddha, est placé sur un trône entre deux femmes.

20e Vichnou est représenté dans ce dessin assis sur un trône, ayant devant lui le cheval Kalki dont il doit prendre la forme dans son dixième avatar, pour réduire la terre en poussière d'un coup de pied.

1662 — Album in-folio, renfermant douze planches, qui

ont pour sujets les douze mois de l'année représentés par des allégories :

Le 1er, *Baisakh*, d'avril à mai, saison des fleurs : l'éventail.

Le 2e, *Jeth*, de mai à juin, saison des fleurs : le chasse-mouche.

Le 3e, *Açarh*, de juin à juillet, saison des pluies : l'orage.

Le 4e, *Sawan*, de juillet à août, les plaisirs de l'été : le jeu de la balançoire pendant la nuit.

Le 5e, *Bhadon*, d'août à septembre : le lever de la lune.

Le 6e, *Kouar*, de septembre à octobre : la promenade à cheval et à dos d'éléphant.

Le 7e, *Katic*, d'octobre à novembre : le jeu de *nard*, sorte de jeu de dames.

Le 8e, *Aghan*, de novembre à décembre : amusements de la saison.

Le 9e, *Pous*, de décembre à janvier, l'hiver : le brasier.

Le 10e, *Magh*, de janvier à février, le temps de l'ananas.

Le 11e, *Phagoun*, de février à mars : le jeu du *holi;* carnaval de l'Inde, qui a lieu dans ce mois.

Le 12e, *Chaït*, de mars à avril : kiosque printanier.

Chaque dessin est accompagné d'une explication en hindoustani.

1663 — Album in-folio, renfermant trente-cinq gouaches où sont représentés, par des sujets allégoriques, trente-cinq *râg* (modes musicaux primitifs) ou *ragnî* (modes dérivés) de la musique indoue.

Dans l'Inde, chaque mode musical a une destination spéciale; tel mode est employé dans les hymnes qui se chantent devant les statues des dieux ; tel autre dans les chants belliqueux ; celui-ci pour exprimer l'amour, celui-là la douleur. L'artiste a donc représenté chacun des modes par un sujet qui s'y rapporte. Ainsi les deux premiers modes *bhaïroun* et *bhaïrouï,* qui sont usités dans les chants religieux, sont figurés, le premier par de jeunes filles occupées à charmer les loisirs du grand dieu Mahadeva, le second par de jeunes Indiennes en adoration devant le *Linga*.

Chaque dessin est accompagné de quelques vers qui en

donnent l'explication; ces vers sont écrits en dialecte *braj-bhakha*. Au revers on trouve aussi une double indication du sujet en hindoustani, l'une en caractères persans, l'autre en caractères *nagarî*.

Voici les noms de chacun des *Râg* ou *Ragnî* et l'explication des sujets par lesquels ils sont figurés.

Le 1er *Bhaïroun*. Une jeune fille est occupée de la toilette de Mahadeva (Siva, troisième personne de la trinité indienne). Deux autres se tiennent derrière lui, l'une avec un *pankha* (éventail), l'autre avec un chasse-mouche. Deux musiciens sont à genoux devant le dieu.

Le 2e *Bhaïrouï*. Deux jeunes Indiennes font le *pouja du Linga*. Le *pouja* est un sacrifice qui consiste à offrir des fleurs, des fruits et de l'encens.

Le 3e *Nat*. Combat d'une jeune fille à cheval contre deux hommes à pied.

Le 4e *Malon*. Une femme qui attend son amant.

Le 5e *Patmanjarî*. Une femme qui confie à sa suivante ses peines amoureuses.

Le 6e *Lalit*. Une jeune beauté sur un lit de repos.

Le 7e *Malkous*. Krischna entouré de bayadères; l'une joue du *bin*, sorte de guitare; l'autre du *dhol*, espèce de tambourin.

Le 8e *Gourî*. Jeune fille en peine de son amant, qu'elle attend avec impatience.

Le 9e *Khanbhâwatî*. Jeune fille en prière devant Brahma.

Le 10e *Malwî*. Une femme exprime à son amant ce qu'elle désire.

Le 11e *Ramkalî*. Un amant implorant son pardon aux pieds de sa maîtresse.

Le 12e *Gounkalî*. Femme attristée de l'abandon de son amant.

Le 13e *Hindol*. Krischna dans une balançoire, entouré de jeunes filles qui chantent en s'accompagnant sur des instruments.

Le 14e *Bilawal*. Femme à sa toilette.

Le 15e *Todi*. Femme captivant des daims sauvages en chantant et en jouant du *bin*.

Le 16[e] *Diçakh.* Jeunes filles qui se livrent à des exercices gymnastiques.

Le 17[e] *Déogandhar.* Amant devenu *joguî* (pénitent indou) par désespoir. Il dicte à un secrétaire.

Le 18[e] *Madhoumâhavî.* L'orage.

Le 19[e] *Dipag.* Krischna et Radha joignent au plaisir d'être auprès l'un de l'autre le charme de la musique.

Le 20[e] *Dhanasrî.* Femme dans l'attente de son amant.

Le 21[e] *Kanra.* Krischna tient à la main une dent qu'il vient d'arracher à un éléphant. Devant lui un poëte et un enfant chantent ses louanges.

Le 22[e] *Bararî.* Jeunes amants qui jouent ensemble.

Le 23[e] *Pourbî.* Désespoir d'amour.

Le 24[e] *Srirâg.* C'est le *râg* par excellence, celui dont on se sert de préférence pour chanter devant les dieux.

Rama et Sita sont assis sur un trône ; un musicien à tête d'âne chante à genoux devant eux, une femme l'accompagne sur le *bin.*

La gravure de ce dessin est reproduite en tête de ce chapitre.

Le 25[e] *Pancham.* Femme qui se console, avec ses compagnes, de l'absence de son amant.

Le 26[e] *Asawarî.* Une jeune fille, qui n'a pour tout costume qu'une ceinture de feuillage, fait danser des serpents au son de la flûte.

Le 27[e] *Bangalî.* Jeune fille en prière, dans l'attente de son amant.

Le 28[e] *Kamodnî.* Jeune fille inquiète de l'absence de son amant.

Le 29[e] *Kédara.* Faquir dans un kiosque sur le Gange.

Le 30[e] *Meghmalar.* Krischna au milieu des *gopîs.*

Le 31[e] *Malarî.* Femme délaissée par son amant et devenue *joguinî* (pénitente).

Le 32[e] *Goujrî.* Jeune femme jouant du *bin* et pleurant l'absence de son amant.

Le 33[e] *Gaürmalar.* Femme qui charme ses ennuis en jouant du *bin.*

Le 34e *Koukoubh*. Femme qui vient de quitter la couche de son époux et qui donne à manger à des paons.

Le 35e *Bibhas*. Un amant avec sa maîtresse.

1664 — Album in-fol. renfermant 22 gouaches.

1° Huit portraits d'empereurs mogols : Timour-Schah (Tamerlan); Humayoun; Akbar; Jahânguir; Schah-Jahan; Behadur-Schah; Faroukh-Siar et Muhammad-Schah.

Tous ces princes sont représentés assis sur un trône surmonté du parasol, marque de la souveraineté.

2° Un seigneur tartare, chef d'une tribu russe.

3° L'intérieur d'un harem d'où sort un personnage auquel on amène un cheval.

4° Trois femmes portant les vêtements d'hiver et se chauffant à un brasier.

5° Un grand nombre d'ouvriers occupés à la fonte des monnaies. Le maître, assis sous une tente, inspecte le travail.

6° Une princesse assise dans un kiosque; deux jeunes filles agitent des *pankhas* (éventails); une *bhisti* arrose le gazon.

7° Un guerrier est étendu mort; des femmes affligées sont auprès de lui.

8° Portrait en pied d'un officier d'un souverain indou.

9° Trois portraits en pied de rois indous.

10° Six femmes près d'un fleuve au delà duquel on voit une troupe de daims; cinq de ces femmes préparent leurs armes pour la chasse; la dernière allaite son enfant.

11° Deux éléphants marchant à la suite l'un de l'autre, montés chacun par deux personnages. Dans le fond on aperçoit trois soldats anglais portant le costume du XVIIIe siècle.

12° L'album est complété par les deux gouaches sur feuilles d'arbre décrites avec les peintures chinoises, n° 1658.

1665 — Un guerrier, armé d'un fouet, cherche à faire marcher un cheval fort maigre, qu'un esclave soulève par la queue. Dans le fond, un chameau agenouillé, dont un corbeau déchire les flancs à coups de bec.

Aquarelle encadrée. — H. 16 cent., Long. 22.

1666 — Un éléphant, formé par un assemblage d'animaux de différentes sortes et de figures humaines, est conduit par

un diable rouge. Un autre diable marche devant l'animal, en soufflant dans un instrument d'où s'échappent des flammes.

Aquarelle encadrée. — H. 18 cent., L. 24.

1667 — Un dieu, sous la figure d'un jeune homme ailé, est affourché sur un buffle. Il tient à la main une béquille. Le buffle est composé de l'assemblage, bizarrement disposé, d'une foule d'animaux. Il est précédé par un diable cornu.

Aquarelle encadrée. — H. 18 cent., L. 22.

1668 — Combat de deux éléphants noirs. Chacun de ces animaux porte sur son dos un personnage et un esclave cornac; un grand nombre d'Indiens cherchent à les séparer, soit en leur jetant de l'eau, soit en dirigeant sur leurs trompes le feu de pièces d'artifice. Les cornacs sont armés du harpon dont on trouve un modèle dans la collection, n° 2000.

Aquarelle encadrée. — H. 18 cent., L. 24.

1669 — Un homme et une jeune femme à une fenêtre.

Aquarelle. — H. 14 cent., L. 8.

1670 — Une femme accroupie tenant un *câlyoun*. Un enfant est auprès d'elle.

Miniature. — H. 85 mill., Long. 70.

1671 — Deux femmes assises; l'une joue du tambourin, l'autre d'un instrument à cordes.

Miniature ovale. — H. 85 mill., L. 65.

1672 — Six miniatures rehaussées d'or sur médaillon de forme ronde en ivoire. = Un souverain sur son trône; trois éléphants sont conduits par des cornacs, celui du milieu porte un palanquin qui renferme un personnage; un cavalier combattant un fantassin; un officier affourché sur un taureau; un autre officier à cheval portant le turban du souverain; un officier aussi à cheval, tenant à la main un papier sur lequel est écrit en caractères persans برات *Barat*, lettre. — D. 60 cent.

1673 — Timour-Lengh (Tamerlan), célèbre conquérant mogol, né en 1336, mort en 1405.

1674 — Baber, petit-fils de Tamerlan, fondateur de l'empire des Mongols en 1505.

1675 — Humayoun, fils de Baber, empereur en 1530, mort en 1555.

1676 — Akbar, fils de Humayoun, empereur en 1555, mort en 1605.

1677 — Jahanguir, fils d'Akbar, qui régna de 1605 à 1627.

1678 — Schah-Jahan, fils de Jahanguir ; il lui succéda en 1637, mourut en 1657.

1679 — Aureng-Zeb, ou Alemguir Ier, fils du précédent ; il régna de 1657 à 1707.

1680 — Schah-Alem, second fils d'Aureng-Zeb, et l'aîné de ceux qui subsistaient à la mort de celui-ci, proclamé empereur en 1707 sous le nom de Behadur-Schah, mort en 1712.

1681 — Djihander-Schah, fils aîné de l'empereur Behadur, lui succéda en 1712 et fut mis à mort en 1714 par Faroukh-Siar, son vainqueur.

1682 — Faroukh-Siar, fils d'Azem-al-Khan et petit-fils de l'empereur Behadur, proclamé empereur en 1713, régna seul en 1714 après avoir détrôné son oncle Djihander. Il mourut en 1716 et eut pour successeur son cousin Rafiou-der-Djat qui ne régna que trois mois et qui fut remplacé par Rafyh-ed-Darjah, qui ne régna non plus que quelques mois.

1683 — Muhammad, fils de Kodjistah-Akhter-Djihan-Schah, le dernier des fils de l'empereur Behadur, monta sur le trône en 1717 après la mort de son cousin Rafyh-ed-Darjah, mourut en 1748.

1684 — Ahmed-Schah, fils et successeur de l'empereur Muhammad, régna de 1748 à 1753.

1685 — Alemguir II régna de 1753 à 1759.

1686 — Schah-Alem II monta sur le trône en 1759, à la mort de son père Alemguir II ; il est mort en 1806, dans les prisons de la Compagnie anglaise des Indes, et peut être considéré comme le dernier empereur de la dynastie tymouride, bien que les Anglais aient proclamé un simulacre d'empereur en la personne de son fils, sous le nom d'Akbar II.

1687 — Akbar II.

1688 — Un prince mogol.

1689 — Tippo-Saïb, souverain de Mysore et des Marattes, succéda à son père Hyder-Ali et fut tué en 1799 sur les remparts de sa capitale, en combattant contre les Anglais.

Les dix-sept portraits dont la description précède, peints en miniature, ont tous la forme ovale. — H. 85 mill., L. 70.

§ II. PEINTURE SUR VERRE.

Ouvrages chinois.

1690 — Un jeune homme, tenant un oiseau sur le bras, fait la cour à une jeune fille, et lui présente une pipe. Dans le fond, on aperçoit un fleuve dont les bords sont animés par des fabriques. — H. 31 cent., L. 41.

1691 — Un mandarin, tenant un oiseau sur le poing, s'approche d'une jeune femme qui allaite un enfant. Dans le fond, un lac bordé par des montagnes ombragées. — H. 31 cent., L. 41.

Ces deux tableaux font pendants.

1692 — Un jeune homme et sa femme partant pour la promenade. Paysage dans le fond. — H. 28 cent., L. 22.

1693 — Une jeune dame, assise dans sa chambre, joue de la flûte ; un homme l'écoute. — H. 28 cent., L. 22.

Ces deux tableaux font pendants.

1694 — Une dame assise devant une table chargée d'une corbeille de fruits et d'un vase de fleurs. — H. 53 cent., L. 38.

1695 — Un homme, nu jusqu'à la ceinture, est accroupi près d'un kiosque, tenant un éventail à la main. Une femme cause avec lui. — H. 45 cent., L. 35.

1696 — Deux vues du lac Si-hou. Ce lac est situé auprès de la ville de Hang-tcheou-fou, capitale de la province Tchekiang, l'une des plus fertiles de l'empire chinois. Des jonques et de petites barques sillonnent le lac. Sur les bords, d'élégantes maisons bâties sur pilotis. Le lac Si-hou est un lieu de délices très renommé en Chine ; les Chinois lui donnent le nom de Paradis terrestre [1]. — H. 30 cent., L. 45.

(1) Du Halde, *Description de la Chine*, tome I, p. 175.

1697 — Un berger et une bergère assis sur un rocher auprès de leur troupeau. — H. 45 cent., L. 35.

1698 — Trois sujets montés sur une tabatière en argent. = Sur le couvercle, un Chinois assis joue d'une espèce de mandoline pendant qu'une femme prépare le thé. Au revers, à l'intérieur, groupe de trois jeunes filles nues. Sous la boîte, une jeune dame, assise dans un jardin, offre sa pipe à un jeune homme qui s'incline pour la recevoir. — H. 6 cent., L. 8.

1699 — Un homme se tient debout devant une jeune femme assise dans un jardin. Dans le fond, un fleuve. — D. 9 cent.

1700 — Une jeune dame assise — Ov. H. 15 cent., L. 11.

1701 — Un prince indien et sa femme sont accroupis sur un tapis, ayant derrière eux un jeune homme et une jeune fille de leur suite. Bien que ces personnages portent un costume indou, cette peinture a tous les caractères de la peinture chinoise. — Ov. H. 45 cent., L. 35.



N° 1658.



N° 1702.

MOSAIQUE ET MARQUETERIE.

1. — Ouvrages chinois.

1702 — Bas-relief. = Un vase à bouquets, une coupe chargée de fleurs et de fruits et un *ting* exécutés en relief et renfermés sous glace, dans un cadre en bois de fer sculpté et enrichi d'ornements en ivoire.

Le vase à bouquets est en pâte de riz (vitrification qui imite le jade) ; il est enrichi de pierreries et de perles. Les fleurs sont en corail et en ambre, et les tiges qui les portent, en bronze ciselé et doré. La coupe est en cristal de roche rose-rubis ; l'ambre, l'agate, la chrysoprase, le cristal rose et d'autres matières dures ont été employés pour imiter les fleurs et les fruits qui remplissent la coupe. Le *ting* est en bronze ciselé et doré, rehaussé de pierreries. La vapeur des parfums est imitée avec du jade. L'étagère, en bois de fer, est décorée de découpures en ivoire. — H. 78 cent., L. 1 m. 5 cent.

Nous donnons en tête de cette page la gravure de ce riche tableau.

1703 — Bas-relief. = Autre tableau faisant pendant à celui dont la description précède. Il contient également trois vases.

A gauche, une coupe en pâte de riz, élevée sur un trépied en bronze doré, contient des fruits exécutés en diverses matières dures. Le *ting*, qui est au milieu, est en bronze ciselé et doré, rehaussé de pierreries. Ces deux vases sont placés sur une étagère en bois de fer semblable à celle qui existe dans le premier tableau. Le troisième vase, de forme élevée, est en cristal de roche rose-rubis, décoré d'appliques en pierreries et en plumes d'oiseaux. Il porte deux branches de pêcher couvertes de fleurs, exécutées en cristal blanc-laiteux et en corail. En arrière de ce vase, on voit un sceptre en jade gris, enlacé d'un ruban en ivoire teinté de rose.

1704 — Bas-relief. = Les oiseaux les plus remarquables de la Chine, au nombre de cinquante, parmi lesquels on remarque le *fong-hoang*, oiseau chimérique, le phénix des Chinois.

Ces oiseaux, exécutés en ivoire teinté, sont groupés de différentes façons ; les uns sont perchés sur les branches d'un pêcher en fleurs qui occupe le centre du tableau, les autres posés sur des rochers ; ceux-ci nagent dans un ruisseau serpentant au pied de roches qu'un jeune bambou et d'autres arbustes fleuris embellissent.

Le tronc du pêcher est en bois, les branches et les tiges des arbustes en bronze ciselé et doré, les feuillages en argent recouvert d'un glacis vert. Les fleurs sont exécutées en corail, en ambre et en diverses matières dures.

Toute cette composition se détache sur un fond de ciel sans nuages. Elle est renfermée sous glace, dans un cadre en bois doré du pays. — H. 64 cent., L. 1 m.

1705 — Bas-relief. = Un jeune Chinois fait sa cour à une dame ; sur le devant, un rocher couvert d'arbustes ; dans le fond, un kiosque.

Les figures sont exécutées en relief, en agalmatolithe sculptée et découpée. Elles sont appliquées sur un fond de soie peinte. Le tableau est encadré sous glace. — H. 26 cent., L. 18.

1706 — Quatre tableaux faisant pendants les uns aux autres.

Rencontre de quatre personnages auprès d'un kiosque élégant;

Un jeune homme présente une tasse de thé à une dame;

Une mère, avec ses enfants, dans l'intérieur de son appartement;

Un homme et une jeune femme auprès d'un grand arbre.

Les sujets sont exécutés en agalmatolithe sculptée en relief, découpée, enrichie de fines gravures et teintée. Ils sont appliqués sur un fond de bois de bambou. Les derniers plans des tableaux sont peints. — D. 21 cent., L. 16.

1707 — Bas-relief. = Deux personnages en conversation dans un jardin fermé par une balustrade.

Ce tableau est exécuté de la même manière que ceux décrits sous le numéro précédent. — D. 21 cent., L. 16.

1708 — Bas-relief. = Une vigne chargée de raisins; deux écureuils sont perchés sur les rameaux

Mosaïque, exécutée en agalmatolithe, en ivoire teinté et en nacre de perle, appliqués sur bois. — H. 8 cent., L. 26.

1709 — Deux bas-reliefs faisant pendants l'un à l'autre. = Des feuillages, des fleurs et un oiseau, exécutés en agalmatolithe, en ivoire teinté et en nacre de perle, appliqués sur bois. — H. 8 cent., L. 30.

1710 — Incrustation et vernissure. = Trois médaillons de forme ovale en cuivre où sont représentés, sur fond laqué noir, de beaux bouquets de fleurs exécutés en burgau de diverses couleurs. Ces bouquets sont placés dans des vases aventurinés, dont les anses sont formées par des dragons.

Travail à l'imitation des laques mosaïques de la Chine, exécuté par Martin, artiste qui vivait sous Louis XV et Louis XVI. — H. 28 cent., L. 22.

1711 — Incrustation et vernissure. = Deux autres médaillons de forme ovale, faisant pendants l'un à l'autre, exécutés dans le même genre et par le même artiste.

Ils sont placés dans des cadres contournés en bronze doré et ciselé, traités dans le style de l'époque de Louis XV. — H. 28 cent., L. 22.

2. — Ouvrages indous.

1712 — Béquille entièrement recouverte d'une marqueterie remarquable en bois divers, en métaux et en ivoire de couleur. — Long. 60 cent.

1713 — Jeu de tric-trac, servant de damier lorsqu'il est fermé. Il est exécuté en marqueterie de bois divers et d'ivoire. — Long. 75 cent., L. 48.



N° 1706.



N° 1715.

CALLIGRAPHIE.

1714 — Les principaux chapitres du Coran, écrits en arabe sur 185 feuillets de vélin, de forme octògone, de 32 millimètres de large. Un cercle, dont le diamètre varie de 17 à 20 millimètres, est tracé sur les deux côtés de chaque feuillet, et c'est dans l'intérieur de ce cercle, souvent bordé d'autres cercles coloriés, que se trouve renfermé le texte, dont l'écriture est si fine qu'on ne peut la lire qu'à l'aide d'une loupe. Malgré cette extrême finesse, elle est d'une régularité parfaite, et peut passer, à juste titre, pour l'un des plus étonnants chefs-d'œuvre de la calligraphie orientale.

Ce petit volume, relié en veau, d'une épaisseur de 20 millimètres, reliure comprise, est renfermé dans une boîte d'argent, de forme octogone comme le manuscrit.

Ces mots يا الله *Ya Allah*, ô Dieu! sont gravés en relief sur le dessus de la boîte; sur le dessous est gravée cette inscription : ما شا الله *Ma cha Allah*, à la volonté de Dieu!

1715 — Calendrier perpétuel, écrit en turc sur une feuille de vélin de 1 mètre 65 centimètres de longueur et de 12 centimètres de large, roulée en forme de *volumen*, et renfermée dans un étui de bois.

Le croissant qui est placé en tête contient une inscription dont voici la traduction : *Ecrit par le plus faible des écrivains, Suleïman (Soliman), connu sous le nom de Hikmety*, 1199. Cette année de l'hégire a commencé le 3 novembre 1784 et fini le 3 novembre 1785. Nous donnons en cul-de-lampe, à la fin

de ce chapitre, la gravure du croissant et de l'inscription qu'elle contient.

Ce calendrier est divisé en plusieurs tableaux ; dans le second, on trouve, pour chaque jour de l'année, l'indication des heures du lever de l'aurore, du lever du soleil, du midi, de l'*asr* (milieu entre midi et le coucher du soleil), du coucher du soleil, de *l'acha* (une heure et demie après le coucher du soleil). Le quatrième tableau renferme la correspondance entre le calendrier arabe et le calendrier grec ; le cinquième, la position du soleil relativement à la Mecque, aux différents jours de l'année.

Ce calendrier a principalement pour but de déterminer l'heure de la prière à chaque jour de l'année, et de fixer le moment où doit commencer et finir le jeûne du ramazan. Il est terminé par une inscription en langue turque, qui en fait connaître l'objet.

L'écriture du calligraphe est très remarquable ; il est impossible d'en rencontrer une plus belle, et l'on conçoit qu'il ait pris le soin de se faire connaître en signant cette œuvre de son nom.

Le manuscrit est en outre décoré d'ornements en couleur et en or, dans le meilleur goût oriental. Nous en donnons un spécimen dans la vignette en tête de ce chapitre.



N° 1715.



N° 1723.

ÉMAILLERIE.

§ I. ÉMAUX INCRUSTÉS.

1. — Ouvrages chinois.

1716 — Vase piriforme, à long col évasé, élevé sur un pied circulaire. = La panse est divisée par des bandes d'émail bleu-lapis, en trois compartiments inégaux, qui sont remplis par des guirlandes de larges fleurs épanouies, rouges, blanches, bleu-lapis et jaunes, jointes les unes aux autres par des tiges chargées de feuilles. Le pied est orné d'une couronne de fleurs, et le goulot de feuilles festonnées. Tous ces riches dessins, cloisonnés par un mince filet de métal doré, se détachent sur un fond d'azur. Deux anneaux plats, décorés dans le même style, sont attachés à la panse.

Travail très ancien. — H. 40 cent.

Nous donnons la gravure de ce beau vase à la fin de ce chapitre.

1717 — Vase de même forme. = La panse est divisée en trois parties par des bandes d'émail gris-bleu, couvertes de fleurs. Sur la partie du milieu, le dragon impérial, quatre fois reproduit, étale les plus vives couleurs. Les deux autres parties de la panse et le pied sont couverts de fleurs blanches, rouges, bleu-lapis et jaunes. Le goulot est décoré de grappes de fruits suspendues à des rameaux. Ces dessins se détachent sur un fond d'azur. Deux anneaux en bronze ciselé et doré sont attachés à la panse.

Travail de la même époque que le précédent. — H. 38 cent.

1718 — Deux corbeilles pour mettre des fleurs, de forme ronde à bords évasés. = La panse, le bord intérieur et le dessous sont décorés de feuillages et de fleurs de diverses nuances sur fond d'azur. — H. 85 mill., D. 145.

1719 — Deux vases à bouquets, en forme de bouteilles à long col, décorés dans le même style. — H. 19 cent.

1720 — Deux canards servant de brûle-parfums. Leur corps est entièrement couvert d'émail aux nuances variées; les détails du plumage et des ailes sont tracés par de légers filets dorés. Ils sont posés sur un terrain émaillé. Leurs ailes qui s'enlèvent sont percées d'un médaillon découpé à jour pour laisser passage à la vapeur des parfums. — H. 20 cent.

1721 — Corbeille destinée à recevoir des fleurs. = Des oiseaux et des fleurs à tiges feuillées sont représentés sur la panse qui est renfermée haut et bas dans une riche monture en bronze doré, décoré d'ornements ciselés. Le vase est élevé sur trois pieds formés par des têtes d'éléphants. Deux poignées figurant des dragons, en bronze doré, sont fixées sur la panse.

Sur le fond du vase se trouve cette inscription chinoise :

大明景泰年製

L'inscription doit se lire par lignes perpendiculaires de droite à gauche ; en voici les mots en caractères français et la traduction : « *Ta ming-king-taï-nian-tchr*, fabriqué sous la dy- « nastie des *Mings* dans la période *king-taï*, » qui correspond aux années 1450 à 1457 de notre ère. — H. 16 cent., D. 24.

1722 — Vase biforme. = La panse, de forme campanulée, est surmontée d'un large col cylindrique très élevé. La décoration, en émail, consiste en arbustes chargés de fleurs et en guirlandes de fleurs, se détachant sur un fond bleu ou sur un fond vert clair. Le vase est élevé sur trois animaux en bronze doré, qui reproduisent le *Ki-lin*, animal chimérique, très renommé, que l'on rencontre sur les monnaies anciennes[1]. Trois anses à anneaux, en bronze doré, figurant la tête de cet animal, sont fixées à la partie supérieure de la panse ; deux anses perpendiculaires sont attachées au col. — H. 33 cent., D. 22.

2. — Ouvrages indous.

1723 — Quatre assiettes à bords festonnés. = Chacune de ces assiettes présente à l'intérieur un sujet différent, en émaux de couleur.

Un paon au pied d'un arbuste chargé de fleurs ; cette assiette fait le sujet de la vignette placée en tête de ce chapitre ;

Un oiseau volant et trois fleurs ;

Un pêcher en fleurs, portant deux oiseaux sur ses branches;

Un bouquet de fleurs.

Les dessins, qui se détachent sur un fond d'émail vert bordé de bandes blanches, sont rendus par de légers filets de métal doré, posés sur le fond. Le revers également émaillé en vert est semé de légers ornements en métal doré. — D. 27 cent.

§ II. ÉMAUX PEINTS.

Ouvrages chinois.

1724 — Tasse ronde et son plateau. = Sur le pourtour extérieur de la tasse, huit personnages diversement occupés.

(1) Du Halde, *Description de la Chine*, tome II, p. 168.

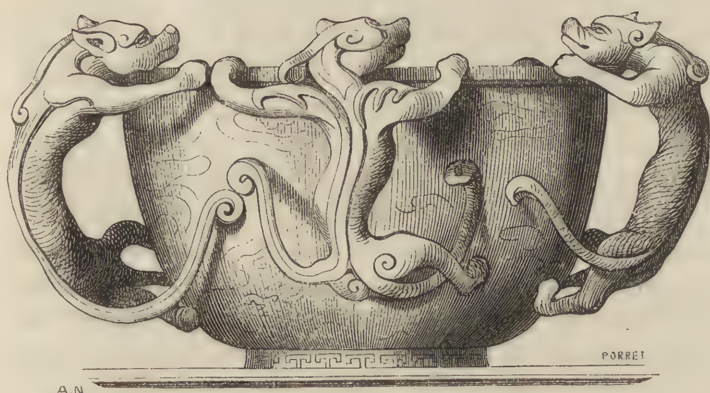
A l'intérieur de la tasse et du plateau, une plante à larges feuilles sur un fond bleu-lapis. Le plateau est de forme ovale à quatre lobes. — H. 6 cent., D. de la tasse 11.

1725 — Deux tasses avec leurs soucoupes. = L'extérieur des tasses est orné de quatre cartouches renfermant des fleurs sur un fond bleu vermiculé de blanc. A l'intérieur des soucoupes, une couronne et un bouquet de fleurs encadrés par une bandelette bleue, chargée de fleurons. L'intérieur des tasses et le revers des soucoupes sont en émail blanc rehaussé de bouquets de fleurs. — H. 5 cent., D. des tasses 8, des soucoupes 13.

1726 — Plateau de forme ovale à quatre lobes. = Au centre, deux hommes et deux enfants près d'un rocher. Sur la bordure d'encadrement, quatre petits cartouches présentant des paysages et des fleurs. — Long. 12 cent., L. 11.



N° 1716.



N° 1727.

ART DU LAPIDAIRE.

§ I. MATIÈRES DURES.

1. — Ouvrages chinois.

1727 — Jade gris. = Coupe de forme ronde. Trois figures de *Ki-lin*, sculptées de ronde bosse dans la masse de la matière, lui servent d'anses. Elle est décorée extérieurement d'arabesques gravées.

Ouvrage très ancien. — H. 7 cent., D. 9.

Nous donnons la gravure de cette belle coupe en tête de ce chapitre.

1728 — Jade gris opaque. = Coupe de forme ovale, figurant une feuille de nénuphar; l'anse, évidée et prise dans la masse, est formée par une tige chargée de feuilles et de fleurs, qui s'étend sur la panse de la coupe.

Travail très ancien. — H. 5 cent., Long. 13, L. 9.

1729 — Jade gris. = Coupe de forme ovale à deux anses, évidées et prises dans la masse, figurant des animaux chimériques.

Travail très ancien. — H. 6 cent., Long. 12, L. 75 mill.

1730 — Jade gris verdâtre. = Théière de forme aplatie. L'anse et le goulot sont formés par des dragons chimériques, sculptés de ronde bosse dans la masse de la matière. La panse

offre de chaque côté le dragon impérial et des ornements gravés en relief. — H. 18 cent., L. compris l'anse 18.

1731 — Jade gris verdâtre. = Disque sur lequel un oiseau est sculpté en relief sur un fond de feuillage découpé à jour. Il est élevé sur un pied en bois de fer. — D. 75 mill.

1732 — Jade gris nuancé de jaune. = Divinité assise sous un arbre et entourée d'animaux; sculptures de ronde bosse. Ce groupe est porté sur un socle en bois de fer, décoré d'une plaque de jade sur laquelle sont sculptés des dragons en haut relief. — H. tot. 19 cent.

1733 — Cristal de roche. = Un vieillard barbu tenant une branche feuillée de lotus. Figure de ronde bosse placée sur un rocher en prime d'améthyste, dont les parties colorées ont servi à figurer des fleurs et des animaux. — H. tot. 20 cent.

1734 — Jade gris. = Un vieillard debout. Socle en argent doré. — H. 10 cent.

1735 — Cornaline orientale. = Une femme accroupie. Figurine sur socle en bois de fer. — H. 4 cent.

1736 — Cristal de roche. = Deux dragons chimériques sur socle de forme ovale. Le groupe des deux animaux, sculpté de ronde bosse, et le socle sont pris dans la même masse. — H. 55 mill., L. 5 cent., Long. 7.

1737 — Jade gris. =Coupe figurant une fleur de nénuphar. Ses anses, prises dans la masse et travaillées à jour, représentent les tiges feuillées de la plante. — H. 3 cent., Long. 12, L. 7.

1738 — Jade gris. = Disque sur lequel des animaux et des fleurs sont sculptés en bas-relief sur un fond découpé à jour. Dans un petit cartouche, une inscription chinoise qui signifie *grand maître*. — D. 10 cent.

1739 — Jade gris. = Coupe ronde à deux anses évidées et prises dans la masse. Des animaux chimériques enlacés sont gravés en relief sur la panse. — H. 6 cent., D. 75 mill.

1740 — Jade gris nuancé de jaune. =Un buisson feuillu, surmonté d'un animal chimérique. — H. 6 cent.

1741 — Jade gris. =Deux petites plaques sur lesquelles

sont gravés des animaux et des fleurs découpés à jour. Elles sont montées dans un écran en bois de fer. — H. tot. 14 cent., L. 7.

1742—Jade gris. = Plaque de forme carrée dont les découpures à jour figurent des oiseaux et des fleurs. Elle est montée en forme d'écran sur un pied en bois d'ébène enrichi d'un bas-relief, représentant des arbustes en fleurs, exécuté en burgau et appliqué sur un fond d'émail bleu. — H. tot. 10 cent.

1743 — Jade gris. = Deux buissons d'arbustes, à larges feuilles, percés à jour, autour desquels se jouent de grands oiseaux de l'espèce des grues. — H. 4 cent.

Ils sont portés sur des socles en bois de fer dont les pieds reproduisent des têtes d'éléphants.

1744 — Cristal de roche. = Vase de forme ovale, figurant un tronc de pêcher. L'anse, travaillée à jour, est formée par un rameau chargé de fleurs. Une branche de bambou est gravée en relief sur la panse. — H. 13 cent., Long. 13, L. 9.

1745 — Silex gris. = Coupe de forme ovale. Les anses représentent, l'une, des branches de pêchers en fleurs, et l'autre un animal chimérique. — H. 5 cent., Long. 14, L. 8.

1746 — Jade gris-verdâtre. = Coupe ronde à deux anses évidées et prises dans la masse. La panse est couverte de tubercules réservés en saillie. — H. 4 cent., D. 75 mill.

1747 — Jade gris-verdâtre. = Coupe de forme ovale, sur piédouche, taillée à côtes, avec une anse, en forme de bouton, prise dans la masse. — H. 4 cent., Long. 10, L. 4 cent. 5 mill.

1748 — Jade gris-verdâtre. = Tasse ronde à une anse évidée et prise dans la masse. — D. 54 mill.

1749 — Sardoine orientale. = Flacon figurant une datte. Le bouchon porte une petite cuiller d'ivoire. — Long. 5 cent.

1750 — Jade vert. = Tasse de forme semi-ovoïde, sur piédouche, sans anse. — H. 35 mill., D. 48.

1751 — Jade gris. = Plateau de forme oblongue dont les angles sont arrondis; il est destiné à recevoir une coupe. L'intérieur est décoré de deux animaux chimériques gravés en fort relief. — Long. 18 cent., L. 135 mill.

Cet objet provient du cabinet de M. Denon, nº 1158 de son catalogue.

1752 — Cristal de roche. = Rocher à cinq pointes, servant de porte-pinceaux ; pied en bois de fer. — H. 75 mill., L. 10 cent.

1753 — Cristal de roche. = Animal chimérique, posé sur un socle carré, taillé dans le même morceau de cristal ; pied en bois de fer. — H. 5 cent.

1754 — Jade gris. = Plaque de ceinture, de forme oblongue, découpée à jour, présentant un dessin différent sur chacune de ses faces — Long. 7 cent., L. 55 mill.

1755 — Jade gris. = Coupe ronde, figurant une fleur épanouie. Elle est portée sur un pied qui est formé par les pétales renversés de la même fleur. — H. 10 cent. 5 mill., D. 12 cent. 5 mill.

1756 — Jade gris. = Six petites lames gravées, montées en forme de volant sur un noyau de lapis. — H. 12 cent.

1757 — Jade vert. = Vase à couvercle. Il est monté en bronze doré, dans la forme d'une lampe antique. La monture est européenne et moderne. — H. tot. 12 cent.

1758 — Jade vert. = Boîte à parfums, figurant une branche chargée de cinq fruits. La branche et les fruits se partagent en deux parties égales ; les fruits sont évidés et forment autant de cassolettes. — Long. 14 cent., L. 10.

1759 — Jade gris. = Boîte à parfums, de forme ronde, à huit lobes, avec couvercle à bouton sculpté dans la masse. L'intérieur est divisé en neuf compartiments évidés, avec cloisons réservées. L'extérieur est couvert de fleurs gravées en relief. — H. 5 cent., D. 11.

1760 — Jade vert. = Boîte à parfums, de forme ronde, à quatre lobes, avec couvercle. L'intérieur présente autant de compartiments creusés dans la masse. — D. 9 cent.

1761 — Jade gris-verdâtre. = Boîte de forme octogone allongée. Le fond, découpé à jour, représente des fleurs sur tiges feuillées ; les pans sont évidés et remplis par des plaques de cristal de roche gravées en relief. Le bord de la boîte et les

angles des pans sont enrichis de fleurons en rubis incrustés dans le jade. — H. 42 mill., Long. 43 cent., L. 115 mill.

1762 — Jade gris. = Boîte à parfums en forme de trèfle, reproduisant à l'intérieur trois compartiments évidés. Elle est décorée à l'extérieur de fleurs gravées en relief. Petite anse prise dans la masse. — H. 3 cent., L. 8.

1763—Jade gris.=Disque renfermant une étoile à rayons recourbés, découpée à jour. — D. 9 cent.

2. — Ouvrages indous.

1764 — Agate orientale.=Vase de forme sphéroïdale, entièrement évidé à l'intérieur. L'extérieur est orné de feuilles sculptées en relief. — H. 9 cent.

1765 — Agate orientale veinée de noir.=Coupe de forme évasée, avec un pied pris dans la masse. — H. 85 mill., D. 9 cent.

1766 — Agate orientale sardonisée =Coupe semi-ovoïde, avec piédouche pris dans la masse. — H. 75 mill., D. 8 cent.

1767 — Agate orientale. = Tasse de forme ronde avec sa soucoupe. — H. 3 cent., D. de la tasse 6 cent., de la soucoupe 85 mill.

1768 — Agate orientale. = Tasse de forme ronde, à bords évasés, avec deux anses, figurant des animaux, prises dans la masse et sa soucoupe.—H. tot. 45 mill., D. de la tasse 6 cent., de la soucoupe 10.

1769 — Agate orientale. = Tasse de forme campanulée, à deux anses sculptées, prises dans la masse, et sa soucoupe taillée à pans. — H tot. 4 cent., de la tasse 6 cent., de la soucoupe 9.

1770 — Agate orientale. = Tasse ronde, sans anses, et sa soucoupe. — H. 4 cent., D. de la tasse 6 cent., de la soucoupe 8.

1771 — Jade gris-verdâtre. = Couvercle de coupe avec bouton orné d'un rubis. — D. 8 cent.

1772 — Jade vert. = Pot à couvercle entièrement évidé à l'intérieur, avec anse ajoutée. La matière a été tellement amincie et polie qu'elle est devenue translucide. — H. 16 cent., D. 10.

1773 — Jade gris. = Plaque de forme ovale dont les découpures à jour représentent un bouquet de fleurs; elle sert de revers à un miroir. — H. 12 cent., L. 8. cent. 5 mill.

1774—Jade gris-verdâtre.=Coupe de forme ovale, à côtes, enrichie extérieurement de fleurs gravées en relief et de deux petits boutons sculptés. — H. 25 mill., Long. 8 cent., L. 5.

1775—Jade gris-verdâtre.=Vase de forme sphérique, à couvercle, avec anses prises dans la masse. La panse est décorée de feuillages et de côtes gravées en relief. — H. 10 cent.

1776—Jade gris. = Bol, de forme ronde, monté sur un petit piédouche. — H. 3 cent., D. 10 cent. 5 mill.

1777—Jade gris-verdâtre.=Tasse ronde incrustée d'arabesques en or. Style de la Perse. — D. 8 cent.

1778 — Agate orientale sardonisée.=Soucoupe. — D. 10 cent.

1779 — Jade gris. = Corne d'amorce décorée de fleurs gravées en relief. Monture en argent doré. — Long. 13 cent.

1780—Jade gris-blanc.=Corne d'amorce ornée de feuillages gravés en relief.

La monture, en or, est enrichie de rubis. — Long. 14 cent.

1781—Cornaline orientale. = Une cuiller. Le manche se rattache au cuilleron par une virole en or émaillé.

1782 — Calcédoine orientale arborisée en noir. = Une cuiller.

1783—Jade.=Une cuiller. Le manche est en pâte de riz.

§ II. ALBATRES ET MATIÈRES TENDRES.

Ouvrages chinois.

1784 — Agalmatolithe rose. = Une branche de tulipier portant une belle fleur ; elle s'élève sur un rocher en agalmatolithe grise, décoré de fleurs sculptées en relief. L'intérieur de la tulipe est creusé, soit pour servir de vase à eau, soit pour recevoir des bâtons parfumés. — H. 15 cent.

Nous donnons à la fin de ce chapitre la gravure de cette belle pièce.

1785 — Agalmatolithe jaune. = Petit vase figurant un *Fo-cheou* (main de Fo), espèce de fruit. Les Chinois lui ont donné ce nom parce qu'ils croient voir dans ce fruit la représentation de la main du dieu Fo. — H. 2 cent., Long. 7.

Cette pièce provient du cabinet de M. Denon, n° 1111 de son catalogue.

1786 — Albâtre oriental rubané jaune. = Une coupe de forme ovale, à rebords contournés. Sur le rebord un lézard est sculpté en relief. — H. 3 cent., Long. 11, L. 9.

1787 — Agalmatolithe blanche, veinée de rose. = Petit flacon de forme aplatie, couvert d'ornements gravés en relief. Deux médaillons découpés à jour permettent de voir que le vase, qui contient le liquide, est détaché de la masse. Le bouchon reproduit la figure du *Ki-lin*. — H. 5 cent.

1788 — Agalmatolithe blanche, veinée de rose. = Petit flacon décoré de fleurs gravées en relief, avec anses évidées et bouchon sculpté. — H. 5 cent.

1789 — Agalmatolithe verte. = Une plaque de forme triangulaire, dont le contour est découpé. Elle est couverte d'ornements gravés en relief. — H. 13 cent., L. à la base 21.

1790 — Agalmatolithe blanche, veinée de rouge. = Grand flacon de forme sphéroïdale aplatie ; il est décoré d'arbustes en fleurs et d'oiseaux gravés en relief. — H. 11 cent.

1791 — Agalmatolithe blanche. = Deux boules dont la surface est découpée à jour. On leur donne en Chine le nom de *cages à mouches*. — D. 6 cent.

1792 — Agalmatolithe teintée en jaune. = Une coupe ovale à quatre lobes. Elle est supportée par des branches d'arbustes travaillées à jour et prises dans la masse. — H. 7 cent.

Pied de bois de fer découpé.

1793 — Schiste argileux onyx, à quatre couches. = Une pierre creusée pour délayer l'encre. Le couvercle est décoré d'un bas-relief représentant une maison entourée d'arbres et adossée à un rocher ; des personnages et des animaux animent le paysage. — H. 4 cent., Long. 18, L. 11.

1794 — Agalmatolithe teintée de rouge. = Flacon de poche ; les anses évidées, et prises dans la masse, sont formées par des têtes d'éléphants. — H. 5 cent.

1795 — Albâtre oriental jaune. = Boîte à parfums de

forme ronde, s'ouvrant en deux parties égales. Sur le couvercle est gravé un caractère symbolique qui se rencontre souvent sur les objets chinois. — D. 10 cent.

1796 — Agalmatolithe jaune, veinée de rouge. = Coupe ovale. Le pied est formé par le cou et la tête d'une grue qui tient dans son bec une branche feuillue chargée de deux fruits ; la panse, gravée en relief, figure le corps et les ailes de l'animal. — H. 4 cent., Long. 75 mill., L. 60.

1797 — Agalmatolithe blanche. = Boîte à parfums de forme ronde, s'ouvrant en deux parties égales. Elle est décorée de grecques découpées à jour. — H. 3 cent., D. 7.



N° 1784.



N° 1798.

ORFÉVRERIE-BIJOUTERIE.

§ I. ORFÉVRERIE.

1. — Ouvrages chinois.

1798 — Coupe en argent, à bords dentelés. = La panse est couverte de feuilles de vignes et de grappes de raisins ciselées en relief; deux bouts de sarments forment les anses.

On lit sur le fond cette inscription chinoise :

還 還
是 是
來 今
生 世

« *Hoan-chi-king-chi hoan-chi-laï-sing*, Sera-ce dans la vie ac- « tuelle ou dans la vie future [que nous nous reverrons]. » On peut supposer que la coupe avait servi à deux amis au moment d'une séparation. — H. 7 cent., D. 14, P. 578 gr.

Cette coupe est gravée en tête de cette page.

1799 — Vase en vermeil semi-ovoïde à col élevé. = Il est couvert d'un réseau de filigrane d'argent, à dessins variés d'une grande finesse. Le col est surmonté d'un oiseau en filigrane. — H. 23 cent., D. de la panse 9 cent., P. 323 gr.

1800 — Deux crachoirs. = Ils consistent chacun en un vase d'argent semi-ovoïde, à rebord dentelé orné de pierreries. Chaque vase est couvert d'un réseau de filigrane, sur lequel

sont rapportés des ornements émaillés, figurant des fleurs et des insectes ; il est surmonté d'une fleur de nénuphar en filigrane, dont les pétales s'ouvrent d'eux-mêmes lorsqu'on le prend à la main pour s'en servir, et se referment lorsqu'on le replace sur son pied. — H. 13 cent., L. 15, P. 502 gr.

1801 — Un étui à ongle en argent émaillé. = Les dames chinoises de haute condition portent les ongles d'une telle longueur qu'elles sont obligées, pour les conserver, de les protéger par des étuis semblables. — Long. 55 mill.

1802 — Pièce de monnaie. = Une once d'argent de la Cochinchine. Elle a la forme d'un lingot oblong ; l'inscription en relief que nous donnons ici se trouve distribuée sur ses deux faces :

精銀壹兩
嘉隆年造

« *Tsing-in-i-liang*, *Gia-long-nian-tsao*, une once d'argent pur « fabriquée sous le règne de l'empereur (du Tongking) Gia- « long (aïeul de l'empereur actuel). » — Long. 33 mill., L. 13, P. 39 gr. 50 c.

1803 — Coffret de forme rectangulaire à couvercle hémisphérique en filigrane d'argent. = Il est élevé sur un socle et garni de deux anses. — H. 9 cent., Long. 12, L. 8, P. 515 gr.

1804 — Deux cassolettes en forme d'œufs, en filigrane d'argent. = Elles s'ouvrent par le milieu et sont portées par des trépieds — H. tot. 75 mill., D. des œufs 40, P. 202 gr.

2. — Ouvrages persans et turcs.

1805 — Flacon en argent niellé, de forme aplatie. = De chaque côté un petit médaillon où sont représentés un oiseau et des fleurs en émail. Monture en vermeil.

Ouvrage persan. — H. 70 mill., L. 38.

1806 — *Câlyoun* persan en filigrane d'argent, orné d'émaux de diverses couleurs, imitant les pierres fines. — H. 23 cent.

Il est posé sur un pied en verre doré et émaillé.

1807 — Écritoire turque en argent. = Elle est formée d'un étui, où se renferment le canif et les *calames*, et d'un encrier fixé à l'étui. Des cordons en fils d'argent tressés servent à la suspendre à la ceinture. — Long. 35 cent., P. 577 gr.

1808 — Deux porte-tasses en filigrane rehaussé de fleurs émail bleu. Ouvrage turc. — H. 4 cent., D. 5.

Les tasses sont en porcelaine de Ratisbonne.

§ II. BIJOUTERIE.

1. — Ouvrages chinois.

1809 — Parure de tête. = Bouquet de fleurs sur lesquelles reposent des papillons. Les insectes et les fleurs, montés séparément sur des fils de vermeil mobiles, sont exécutés en perles et pierres fines de couleur; les feuilles, en plumes de martin-pêcheur, sont appliquées sur du vermeil. — H. 8 cent., L. 16.

1810 — Deux larges bracelets en filigrane d'or d'une grande finesse. — H. 45 mill., D. 55, P. 86 gr. 50 cent.

2. — Ouvrages indous.

1811 — Bracelet en or ciselé. = Il figure deux dragons qui tiennent dans leurs gueules une boule. Le cou des animaux est orné de rubis cabochons; leurs yeux sont en émeraudes. — D. 7 cent., P. 76 gr. 50 cent.

1812 — Bague de pouce. = Elle est taillée dans un morceau de jade décoré de dessins en filigrane d'or et incrusté de rubis.

Nous en donnons la gravure à la fin de ce chapitre.

1813 — Collier et pendants d'oreilles en or. = Le collier est formé par des grains d'or, séparés par de petites feuilles, couvertes intérieurement d'une espèce de cristal qui imite le diamant, et portant une perle fine en pendeloque. Le bouton des boucles d'oreilles est formé d'un disque de feuilles semblables et de plus petites feuilles en turquoises. A ce disque est attachée une clochette composée d'ornements du même style.

1814 — Grande plaque de forme ovale en or. = Elle est couverte sur l'une de ses faces de rubis, d'émeraudes cabo-

chons et de diamants-table dont les dispositions figurent un cœur entouré de fleurs. Sur le revers, une fine gravure représentant des fleurs. Cette plaque, qui se porte à la coiffure, est un insigne des rajah. — H. 75 mill., L. 70.

3. — Ouvrages persans.

1815 — Coupe de forme ovale prise dans un gros grenat. = Elle est montée en argent doré et émaillé.

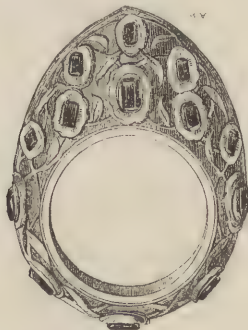
Travail très ancien. — H. 55 mill., Long. 60, L. 45.

1816 — Bague en or émaillé. Elle est formée de deux dragons qui se combattent.

1817 — Grande bague talismanique en or émaillé. = Elle a pour chaton une sardoine orientale très épaisse, de forme ovale, gravée en intaille. Un rectangle tracé sur l'ovale renferme seize cartouches où sont gravées alternativement l'une des deux inscriptions suivantes en arabe : يا عزيز Ya Aziz, ô puissant ! يا معين Ya muïn, ô secourable !

Dans chacune des parties cintrées, en dehors du rectangle, se trouve une invocation à l'un des archanges : يا جبرائيل ô Djebraïl ! يا ميخائيل ô Mikhaïl ! يا عزرائيل ô Azraïl ! يا اسرافيل ô Esrafil !

Djebraïl (Gabriel) est l'ange chargé de porter les messages divins ; ce fut lui qui révéla le Coran à Mahomet ; Mikhaïl (Michel) préside aux éléments ; Azraïl est l'ange de la mort : il reçoit les âmes des hommes au moment où ils expirent ; Esrafil est le gardien de la trompette céleste, dont il doit sonner à la fin du monde. — Long. 30 mill., L. 25.



N° 1812.



N° 1862.

ART CÉRAMIQUE.

§ I. TERRES DIVERSES ET GRÈS.

Ouvrages chinois.

1818 — Petite théière. = Boccaro jaunâtre, orné de fleurs rouges en relief. — H. 5 cent.

1819 — Petite tasse à côtes. = Boccaro brun. — H. 5 cent.

Il existe sur cette pièce une inscription qui n'est ni en chinois ni en japonais; M. Stanislas Julien la regarde comme une marque de fabrique.

1820 — Petite théière. = L'anse est en surélévation. Boccaro nankin, couvert d'ornements guillochés. — H. 10 cent.

1821 — Une chatte et son petit accroupis sur un rocher. = L'intérieur du rocher est évidé et sert de brûle-parfums. Terre émaillée verdâtre ou céladon. — H. 18 cent.

1822 — Deux tasses. = Elles reproduisent des tiges de lotus rose à fleurs épanouies. Boccaro rouge. — D. 75 mill.

1823 — Statuette. = Un paysan chinois mettant la main dans une cage. Terre émaillée. — H. 10 cent.

1824 — Satuette. = Un mendiant, à demi nu, chantant. Terre cuite. Les vêtements et le livre qu'il tient à la main sont émaillés. — H. 13 cent.

1825 — Statuette. = Un personnage assis, vêtu d'une longue robe, tenant un papier à la main. Les carnations sont en terre cuite; la robe est émaillée. — H. 8 cent.

1826 — Théière. = Terre émaillée jaunâtre; elle est déco-

rée d'arbustes et de fleurs en métal blanc et jaune incrusté dans l'émail, ainsi que de fleurs d'émail rouge. — H. 9 cent.

§ II. PORCELAINE.

1. — Porcelaine de la Chine.

1827. — Vase de forme ronde, à long col. = Fond blanc : fleurs, feuillages et ornements bleus.

On voit sous le fond cette inscription chinoise disposée en trois lignes verticales qui se lisent de droite à gauche :

年 宣 大
製 德 明

« *Ta-Ming-Siouen-te-nian-tchr ;* fabriqué sous la dynastie « des Mings, dans la période Siouen-te (de 1426 à 1436 de l'ère « chrétienne). » — H. 15 cent.

1828 — Deux petites bouteilles à long col et à panse aplatie. = Fond blanc, feuillages bleus. Une inscription écrite sous ces vases fait connaître qu'ils sont de la même époque que le précédent. — H. 8 cent.

1829 — Tasse avec son couvercle qui forme soucoupe. = Fond blanc, feuillages bleus, rouges et or ; fleurs à cinq pétales, bordés de rouge. — H. 7 cent., D. 7.

1830 — Tasse en porcelaine très mince et très légère, dite coquille d'œuf. = Fond blanc ; arbustes couverts de fleurs et d'oiseaux ; dessins en bleu, disposés dans des godrons simulés. — H. 80 mill., D. 85.

1831 — Théière forme de gourde = Fond fouetté d'azur, rehaussé d'ornements d'or. Sur la panse et sur le col, des cartouches renferment des paysages et des animaux coloriés sur fond blanc réservé. — H. 20 cent.

1832 — Cinq assiettes en porcelaine dite coquille d'œuf. = Fond blanc. A l'intérieur, des coqs sur un arbuste chargé de fleurs ; peinture émaillée en relief. Le rebord, en qua-

drille brun sur fond rose, offre quatre cartouches renfermant des fleurs émaillées en bleu. — D. 21 cent.

1833 — Petite boîte à parfums en forme d'un oiseau couché. = La partie supérieure sert de couvercle; l'oiseau est posé sur un plateau figurant une grue aux ailes déployées ; fond blanc, dessins bleus. — H. du vase 35 mill., Long. 10 cent., D. du plateau 9.

1834 — Compotier à bord festonné. = Fond blanc Dans le fond du vase, une femme assise sur un rocher ; le pourtour est séparé en côtes diversement colorées et enrichies de dessins variés rehaussés d'or. — D. 17 cent.

1835 — Quatre compotiers ronds. = Porcelaine dite coquille d'œuf. Sur le fond intérieur, réservé en blanc, une femme et deux enfants entourés de vases et de divers meubles. Les peintures sont émaillées en relief. Le bord est enrichi de festons coloriés. Le revers est rouge. — D. 20 cent.

1836 — Deux tasses sur leurs soucoupes. = Ces tasses, ornées de découpures à jour sur la partie externe de la panse, contiennent une autre seconde paroi intérieure qui adhère par le haut avec la partie découpée. Cette disposition est ainsi ménagée afin qu'on puisse tenir la tasse quoique remplie d'une liqueur brûlante. Porcelaine fond blanc ; dessins bleus. — D. des tasses 9 cent., H. 5 cent., D. des soucoupes 13.

1837 — Coupe à quatre pans réguliers, évasée du haut. Deux anses perpendiculaires sont attachées à la panse = Fond céladon verdâtre, tacheté de brun. — H. 6 cent., L. 9.

Socle en bois de fer.

1838 — Petite théière à six pans, anse en dessus. = Fond jaune, décoré de dessins reproduisant des ustensiles et des vases de diverses formes, émaillés en vert. — H. 15 cent.

1839 — Vase de forme ovoïde à embouchure évasée. = Porcelaine truitée ; fond isabelle. — H. 13 cent.

1840 — Petit bassin à deux poignées. = Porcelaine truitée ; fond isabelle. — D. 17 cent.

1841 — Deux petits vases, forme Médicis, sans piédouche.

=Porcelaine craquelée (que les Chinois appellent *tsou-tchi*), fond gris jaune. — H. 6 cent., D. 7.

1842 — Deux pots à fleurs à deux anses. =Porcelaine craquelée ; gris clair. — H. 6 cent., D. 8.

1843 — Une tasse à couvercle sur sa soucoupe. =L'extérieur, imitant le laque rouge, est couvert d'ornements et de grecques gravés en creux, avec de petits médaillons renfermant des caractères symboliques. A l'intérieur, fond turquoise uni. — H. 10 cent., D. 11 cent.

1844 — Bouteille semi-ovoïde à col élevé. = Le col est garni de deux petits tubes destinés à recevoir un cordon de suspension. Fond brun-rouge. — H. 21 cent.

1845 — Petite théière sous la forme d'un singe, tenant un fruit. =Ce fruit sert de goulot. Fond jaune. — H. 14 cent.

1846 — Chat couché. =Porcelaine céladon bleu turquoise. L'animal repose sur un tabouret garni d'un coussin en bronze ciselé et doré. — H. 17 cent., L. 16.

Cette pièce provient du cabinet de M. Denon, n° 1016 du catalogue.

1847 — Lanterne de forme élevée à quatre pans. = Porcelaine fond blanc. Chacun des pans est orné d'un médaillon à sujet. Le surplus du champ, qui est encadré dans une bordure ornée de fleurons en émaux de couleurs variées, est découpé à jour. Cette lanterne est garnie haut et bas en bronze doré. — H. 35 cent., L. 15.

1848 — Tasse en forme de fleur. =La tige sert d'anse. Au centre de la tasse est placé debout un vieillard barbu richement costumé dont la tête s'élève jusqu'à la hauteur des bords de la tasse. On pourrait donner le nom de Tantale à ce personnage, car lorsque le liquide dont on remplit la tasse arrive près de sa bouche, il s'échappe à l'instant et la tasse se vide.

Cet effet est dû à l'existence d'un siphon intermittent placé dans le corps du petit personnage, aux pieds duquel il existe

un trou qui permet au liquide de s'élever dans le siphon à mesure qu'on en remplit le vase.

Dans tous les cabinets de physique, on trouve des vases connus sous le nom de *verre à siphon, verre à diabète, vase de Tantale*, qui présentent le même effet.

Porcelaine violet foncé. — H. 12 cent., D. 9.

1849 — Petite tasse imitant la fleur de lotus rose épanouie. = Elle est attachée à une tige feuillée. L'intérieur est vert turquoise. — H. 4 cent., D. 7.

1850 — Flacon. = Il est couvert d'ornements gravés, au milieu desquels se trouve un dragon. Porcelaine rouge imitant le laque sculpté. — H. 8 cent.

1851 — Petit plateau forme de feuille. = Porcelaine céladon vert clair. La queue est en filigrane d'argent doré. — Long. 70. mill.

1852 — Grappe de raisin sur laquelle est un petit écureuil. = Elle est creusée pour servir de vase à eau. — Long. 8 cent.

1853 — Groupe. = Deux magots. Fond violet. — H. 6 cent.

1854 — Boîte à parfums sous la forme d'une autruche. = Ses ailes s'enlèvent, l'intérieur du corps est évidé et sert de cassolette. Porcelaine couleur d'aventurine. Le pied est en bois de fer. — H. 15 cent.

1855 — Flacon à deux goulots, de forme ovale aplatie. = Une grande quantité de personnages, des fabriques et des arbres sont modelés en relief de chaque côté de la panse. Porcelaine coloriée. Socle en bois de fer. — H. 8 cent.

Ce flacon est reproduit dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

1856 — Flacon double, à deux goulots, de même forme que le précédent. = La panse, percée à jour, contient intérieurement deux vases à mettre les liquides. Elle est décorée de personnages en relief. Porcelaine coloriée. Socle et bouchons en bois de fer. — H. 8 cent.

1857 — Un oiseau sur un rocher. = Porcelaine fond bleu jaspé. H. 7 cent.

1858 — Plateau en forme de feuille. = Un insecte colorié y est posé. Céladon gris verdâtre. — Long. 14 cent., L. 7.

1859 — Bouteille de forme ovoïde. = Fond d'or sur lequel sont figurés un dragon, des vases et des fleurs. — H. 12 cent.

1860 — Flacon de forme ronde aplatie à deux anses, monté en filigrane d'argent doré. = Céladon verdâtre. Sur chaque face est représentée une chrysanthème épanouie. — H. 9 cent.

1861 — Plateau ovale figurant une feuille de nénuphar dont les bords sont relevés. = Au milieu se tient un crabe dont l'intérieur est évidé pour servir de vase à eau. Porcelaine coloriée. — Long. 12 cent., L. 8.

1862 — Deux coupes ovales à une seule anse. = Cette anse est accompagnée de deux dragons de ronde bosse représentant le *ki-lin;* deux animaux semblables en haut relief sont appliqués au côté opposé sous le déversoir qui est abaissé pour faciliter l'écoulement du liquide. Porcelaine coloriée : fleurs et feuillages. — H. 5 cent., Long. 11, L. 6.

Ces coupes ont servi de motif à la vignette placée en tête de ce chapitre.

1863 — Coupe ovale en forme de feuille de nénuphar repliée. = La tige de la feuille, modelée en relief, sert de pied. Céladon vert clair. — H. 5 cent., Long. 15, L. 7.

1864 — Tasse ronde à sept lobes. = Céladon vert, à dessins d'or, figurant les nervures d'une feuille. — H. 5 cent., D. 7.

1865 — Petite boîte à parfums. = Fond jaune impérial ; sur le couvercle, le chien de Fo colorié. — D. 6 cent.

1866 — Deux perroquets. = Céladon bleu turquoise, sur rochers violets. — H. 22 cent.

1867 — Deux plaques sonores destinées à être suspendues au-dessus l'une de l'autre. = Elles sont couvertes d'ornements en relief; sur celle du haut, de forme triangulaire découpée, sont figurés des nuages; celle du bas présente la forme de deux sphères entrelacées. — H. tot. 20 cent., L. 14.

On frappe sur ces plaques avec un petit marteau de bois.

1868 — Vase de forme ronde. = Fond laque noir, sur

lequel sont incrustés, en burgau, des personnages et des arbres. — H. 7. cent.

2 — Porcelaine du Japon.

1869 — Deux personnages exécutés en bas-relief, découpés et appliqués sur fond d'ivoire. — H. 12 cent.

1870 — Deux oiseaux debout sur des sommets de rochers. =Porcelaine fond blanc. Le plumage est finement exécuté en relief et rehaussé de bleu — H. 12 cent.

1871 — Deux compotiers à côtes festonnées. =Fond blanc, dessins bleus à fleurs rouges rehaussées d'or. — D. 21 cent.

1872 — Deux fleurs sur leurs tiges feuillées. = Porcelaine coloriée. — Long. 20 cent.

1873 — Tasse dans la forme du fruit de l'abricot-pêche, attaché à sa tige qui forme trois petits pieds. = Porcelaine marbrée vert, blanc et jaune. Elle est portée sur un plateau en terre en forme de feuille. — H. 45 mill., D. 8 cent.

§ III. VITRIFICATION.

Ouvrages chinois.

1874 — Vase à brûler les parfums, à trois pieds. =Vitrification vulgairement nommée pâte de riz. Le couvercle, en bois de fer découpé à jour, figure des feuilles attachées à une tige; ce vase est porté sur un socle en bois de fer. — H. 12 cent.

1875 — Vase à bouquets, forme de lacrymatoire, sur pied en bois de fer — H. 12 cent.

1876 — Petite coupe à fruits. =Elle est posée sur un socle à quatre pieds en bois de fer.

Ces trois objets sont ordinairement réunis et forment la garniture d'une étagère, comme on peut le voir dans les tableaux-mosaïques, nos 1702 et 1703.

1877 — Brûle-parfums à côtes, de forme hémisphérique. = Pâte de riz, couvercle et fond en bois de fer. — H. 12 cent.

1878 — Vase à eau en forme de fruit. = Pâte de riz. Un

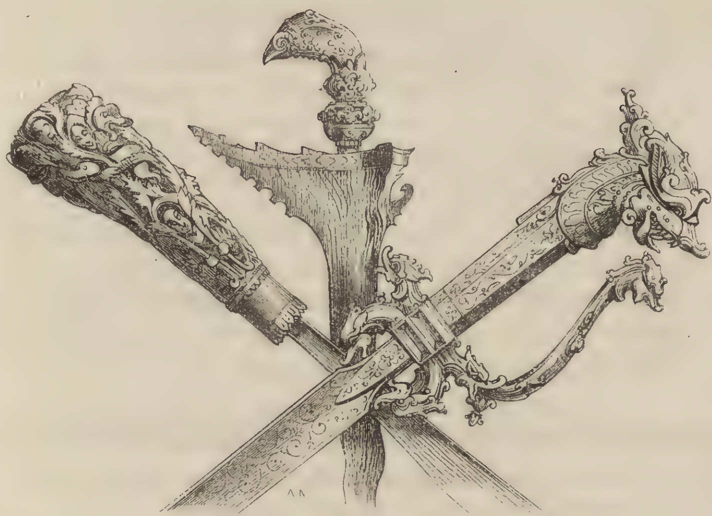
feuillage vert en relief borde l'orifice. Pied en bois de fer à jour. — H. 4 cent.

1879 — Plateau rond à quatre lobes. = Pâte de riz. Quatre petites tasses de forme ronde et très minces sont posées sur le plateau. — D. 14 cent., H. 4 cent.

1880 — Vase à eau, forme de feuille de nénuphar. —Vitrification jaune de chrôme teintée en rouge. — H. 5 cent.



N° 1855.



N° 1893. N° 1888. N° 1887.

ART DE L'ARMURIER.

1881 — Sabre du Tong-King. = La poignée, la garde et ses branches sont décorées de fines ciselures représentant des pagodes, des arbres et des oiseaux qui se détachent en noir sur un fond doré. La lame est à gouttière. Les garnitures du fourreau sont traitées comme la poignée; il est couvert en étoffe de soie bleue brochée.

1882 — Grand couteau birman. = La poignée, en bois de fer, est garnie d'ornements ciselés en or. La lame à talon, avec renfort en argent ciselé, est à gouttière. Le fourreau en argent est à côtes; la chape est enrichie de dessins d'une grande finesse en filigrane d'argent. — Long. tot. 34 cent.

1883 — Petit couteau birman. = La poignée, en bois de fer sculpté, est montée en or et enrichie d'un rubis et d'un diamant. Lame à talon, avec renfort et gouttière, en or, décorés de fines ciselures. Le fourreau, aussi en or, est enrichi à la chape d'ornements très fins en filigrane d'or. — Long. tot. 25 cent.

1884 — Grand couteau birman. = La poignée, en ivoire sculpté, est montée partie en cuivre, partie en argent ciselés et damasquinés. La lame est à talon avec renfort et gout-

tière; le fourreau en bois est garni en argent. — Long. 37 cent.

1885 — Petit couteau birman. = La poignée, en bois sculpté, est garnie en or et en argent. La lame est à talon avec gouttière et renfort en argent ciselé. Fourreau en velours garni en argent. — Long. tot. 26 cent.

1886 — Sabre birman. = La garde et la gaîne du talon de la lame sont en damas bleui damasquiné d'or, d'un style très riche. La lame, de 77 centimètres de longueur, se termine en spatule. Le fourreau, en velours rouge, est enrichi d'un bout en fer bleui damasquiné comme la garde.

1887 — Clevan javanais. = La poignée en ivoire, richement sculptée à jour, présente une foule de personnages et d'animaux chimériques au milieu de feuillages. Le fourreau, en os, est formé de deux plaques et monté en argent.

Cette arme curieuse est gravée dans la vignette en tête de ce chapitre.

1888 — Kriss malais. = La poignée, en ivoire sculpté, se termine par une tête d'oiseau; elle est montée en or. Lame flamboyante. Fourreau en bois recouvert d'une gaîne en bas or du pays.

Cette pièce est entrée dans la composition de la vignette gravée en tête de ce chapitre.

1889 — Kriss malais. = Poignée en corne sculptée. Lame richement ciselée et damasquinée d'or. Fourreau en bois recouvert d'une gaîne en or du pays.

1890 — Kriss malais = La poignée en bois, finement sculptée, se termine par une tête d'oiseau ; elle est montée en argent. Lame unie ; fourreau en bois.

1891 — Lance indienne. = La hampe est en bois laqué rouge avec ornements jaunes et verts. La douille est en fer à dessins ciselés en relief et incrusté d'argent. Le fer de la lance est à quatre quarts; son talon est façonné et couvert d'une lame d'argent gravé. — Long. 2 m. 66 cent.

1892 — Lance indienne en fer ciselé. = La hampe est couverte d'une feuille d'argent chargée de fleurs et d'ornements en relief. Le fer est quadrilatère et à gorge. — Long. 2 m. 38 cent.

1893 — Sabre indou. = La poignée et la garde, en argent massif, sont terminées par une tête d'animal chimérique et couvertes de riches ornements ciselés en relief. Le talon de la lame est revêtu d'une applique d'argent également ornementée en relief. Le fourreau, aussi en argent, est enrichi de dessins fort riches exécutés au repoussé.

Cette arme est reproduite dans la vignette en tête de ce chapitre.

1894 — Sabre indou. = La poignée et le bout du fourreau sont damasquinés d'or et d'argent. La lame en damas gris, damasquiné d'or, est percée à jour et ornée de coraux.

1895 — Poignard indou. = La poignée est composée de deux branches droites de 22 centimètres, réunies par deux balustres transversaux que la main saisit pour tenir l'arme. La lame triangulaire, de 24 centimètres de longueur, et la poignée sont en damas d'un seul morceau. La poignée est ornée d'une riche damasquinure d'or figurant des fleurs. Le bout du fourreau est damasquiné d'or comme la poignée.

1896 — Arc indou. = Il est laqué et doré avec dessins coloriés. Trois faisceaux de flèches l'accompagnent.

1897—Bouclier rond en peau de rhinocéros. = Il est bordé d'ornements imprimés en or et muni de six bossettes en fer ciselé. Ouvrage indou. — D. 41 cent.

1898 — Rondache en peau de rhinocéros piquée d'or. = Il est couvert d'un riche dessin de fleurs rouges à tiges d'or. Ouvrage indou. — D. 46 cent.

1899 — Fusil à mèche. = Le canon est entièrement couvert d'une riche damasquinure d'or représentant des fleurs. Le bois est laqué en vert, les garnitures sont en argent.

Ouvrage indou très ancien. — Long. 1 m. 60 cent.

1900 — Poire d'amorce en ivoire en forme de S. = On y a sculpté une foule d'animaux entremêlés.

Travail indou. — Long. 27 cent.

1901 — Trousse à l'usage d'un écuyer tranchant. = La gaîne, en argent, est couverte presque entièrement par la

chape et le bout qui sont en vermeil. Ces deux pièces sont découpées à jour en ornements d'une grande richesse de dessin et d'une telle délicatesse qu'elles semblent un réseau de fils d'or dont la gaîne aurait été revêtue. Le bout est terminé par une boule enrichie d'émaux et de grenats; une bague qui serre le milieu de la gaîne et le cordon qui termine la chape sont décorés dans le même style. La trousse contient trois couteaux, deux grands et un petit, dont les poignées sont en ivoire. Les lames, en damas, sont chargées d'ornements damasquinés en or. Sur chacun des grands couteaux se trouvent des inscriptions ; d'un côté, on lit cette sentence en arabe :

توكلى على خالقى

« Ma confiance est dans mon Créateur. »

Et ce vers persan :

بدريا در منافع بى شمارست

« Il y a des profits sans nombre dans la mer. »

De l'autre côté, à la suite de quelques mots arabes, cet autre vers persan :

وگر خواهى سلامت بر كنارست

« Si tu désires ton salut, il est sur le bord. »

Ces deux vers sont empruntés au *Gulistan* de Sadi[1]. Ils sont donnés ici dans un sens parabolique. On a sans doute voulu dire que si la guerre a ses avantages, la paix vaut encore mieux.

Ouvrage persan fort ancien.

1902 — Sabre persan. = La poignée, la garde, ses branches et les garnitures du fourreau sont en argent massif ciselé. La lame est en damas rubané.

1903—Sabre persan. =La garde et les garnitures du fourreau sont en damas doré et enrichi d'émaux translucides sur relief des plus brillantes couleurs, représentant des fleurs et des animaux. Le fourreau est en peau de chagrin dorée ; la lame, en damas à rubans, est d'une qualité supérieure; le ceinturon, formé d'une tresse d'or, à dessins de couleur, est orné de boucles et de bossettes en damas, à ornements émaillés.

(1) Livre I, p. 33, de l'édition autographiée de Semelet.

1904 — Khandjar persan. = La poignée et le fourreau sont entièrement revêtus d'un émail blanc semé de fleurs aux couleurs éclatantes. Cette pièce, d'une rare beauté, est surtout très curieuse en ce qu'elle présente à la fois la réunion des deux genres d'émaux. Les tiges des fleurs et les contours des feuilles et des fleurs ont été indiqués en effet par un mince filet de métal doré, disposé sur le fond de cuivre, suivant les caprices du dessin. Un émail blanc a été ensuite introduit dans les interstices, et lorsque l'émail parfondu a été fixé sur le métal et poli, le coloris des fleurs et les jolis détails de leurs brillants pétales ont été rendus par la main d'un peintre, à l'aide de couleurs vitrifiables fixées au feu de moufle.

Un petit bouton, qui existe sur la gaîne, porte cette inscription arabe رقم احمد décoré par Ahmed, et au-dessous sont les chiffres ١٢٦ ٧٣ ou 126, 73. Ces chiffres ne peuvent indiquer l'année de l'hégire, car les musulmans ne comptent maintenant que 1262, et d'ailleurs l'arme est d'un travail ancien. — Long. 44 cent.

1905 — Kandjar persan. = La poignée en corne est enrichie d'appliques en argent doré. Lame en damas à nervures. Fourreau en cuir noir gaufré.

1906 — Arc persan en laque. = Fond rouge et noir, à fleurs et mouchetures d'or.

1907 — Ombilic de bouclier en fer. = Il est décoré de fleurs et d'ornements ciselés en relief. Travail persan.

1908 — Poignard tartare à lame recourbée. = La poignée et la garniture du fourreau sont en argent ciselé.

Cette arme a servi de motif au cul-de-lampe de ce chapitre.

1909 — Kava, espèce de grand poignard de la Géorgie turque. = La poignée et le fourreau sont en argent doré dans quelques parties, avec incrustation de coraux ouvragés. La lame très large est en damas gris à nervures.

1910 — Couteau de sultane. = Le manche en corne noire est enrichi d'ornements en vermeil. Fourreau en argent orné de coraux et d'une turquoise ; chaîne en argent. La lame est en damas noir.

1911 — Carabine turque. = Le bois est richement incrusté d'une marqueterie d'ivoire de diverses couleurs et de métal. Le canon en damas, à pans, est enrichi d'ornements et de deux légendes damasquinées en relief. La platine est également en damas ciselé, les capucines sont en vermeil.

1912 — Corne d'amorce en argent, décorée d'ornements exécutés au repoussé et de coraux. Ouvrage turc.

1913 — Poire à poudre turque, de forme ronde, en ivoire. =Elle est enrichie d'une belle marqueterie de bois, de métal et d'ivoire de couleur.

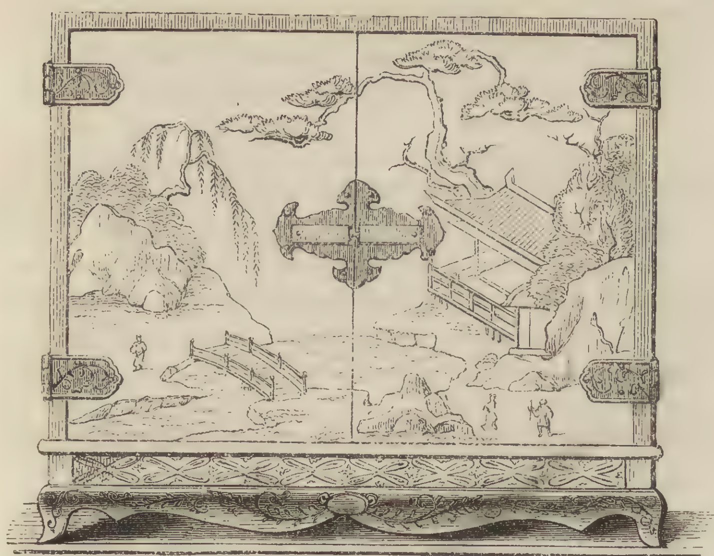
1914 — Yatagan de poche. = Poignée en vache marine, garnie en vermeil ; le fourreau, en argent repoussé, est enrichi d'ornements émaillés ; lame en damas noir.

1915—Yatagan d'Alger.=La poignée, à larges ailerons, est en corne de rhinocéros. Le fourreau, en velours rouge, est décoré d'une chape et d'un bout en argent repoussé et ciselé. Le talon de la lame est orné d'une garniture en vermeil enrichie d'ornements en filigrane et de grenats enchâssés.

1916 — Yatagan turc. = La poignée, à larges ailerons en ivoire, est garnie en argent repoussé. La lame est en damas incrusté d'or et d'argent. Fourreau en argent repoussé.



N° 1908.



N° 1920.

VERNISSURE.

§ I. LAQUE DU JAPON.

1. — Laque noir à dessins d'or.

1917 — Écran de table. = Montagnes boisées dont le pied est baigné par la mer. Dessins légèrement en saillie sur le fond.

Travail très ancien. — H. 18 cent., L. 33.

1918—Cabinet fermé par deux ventaux à jour dans la partie supérieure. = Paysages sur toutes ses faces, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Il est posé sur un socle à quatre pieds.

Le laque de ce cabinet, d'un travail fort ancien, est connu sous le nom de *laque usé*. — H. 38 cent., L. 29.

1919 — Boîte à parfums, de forme cylindroïde, en laque usé. = Elle est à trois compartiments superposés. Paysages enrichis de fabriques à l'extérieur; l'intérieur est aventuriné. — H. 8 cent., Long. 7, L. 6.

1920 — Cabinet *à main*, de forme rectangulaire, s'ouvrant à deux ventaux. = Les poignées, les charnières et le verrou

sont en argent ciselé. Paysages en or de différentes couleurs, légèrement en saillie sur le fond. Dans l'intérieur, huit tiroirs décorés de feuillages.

Ouvrage très ancien. — H. 17 cent., Long. 12., L. 10.

Nous donnons la gravure de ce joli meuble en tête de ce chapitre.

1921 — Plateau de forme ronde, à bord dentelé. = Paysage en or de différentes nuances, en saillie sur le fond. — D. 9 cent.

1922 — Deux boîtes dont le dessus présente la forme d'un papillon aux ailes déployées. = Paysages enrichis de fabriques. A l'intérieur, un plateau décoré dans le même style. — H. 5 cent.

1923 — Deux boîtes en forme de cœur. = Paysages animés par des personnages.

Elles renferment un plateau et sont posées sur un socle à quatre pieds, décoré dans le même goût. — H. tot. 13 cent.

1924 — Une tasse et sa soucoupe. = Oiseaux et fleurs rehaussées de rouge. — H. de la tasse 40 mill., D. de la soucoupe 135.

1925 — Plateau à rebords de forme oblongue. Branches chargées de feuilles et de fruits avec un oiseau. — Long. 17 cent., L. 11.

1926 — Plateau de même forme. = Le fond est mi-parti noir et aventurine. Des bateaux sur un lac au-dessus duquel volent des oiseaux aquatiques. — Long. 17 cent., L. 9.

1927 — Plat rond. = Sur le fond, un arbuste dont les fleurs sont rehaussées de rouge et d'aventurine. — D. 27 cent.

1928 — Boîte à parfums de forme ovoïdale, doublée en vermeil. = Deux groupes d'arbustes en fleurs. — H. 7 cent.

1929 — Boîte de forme rectangulaire, à jour sur ses quatre faces. = L'une des faces se lève à coulisse pour permettre la sortie de trois tiroirs qui sont renfermés entre les parois de la boîte. Feuilles et fleurs. — H. 19 cent., L. 16

1930 — Cabinet à main en bois de Sainte-Lucie. = Il renferme huit tiroirs en laque, décorés de fleurs. — H. 9 cent., L. 11.

1931 — Cabinet. = Il se compose d'une partie en élévation surmontée d'un fronton brisé, d'un secrétaire dont l'abattant s'abaisse et d'un corps de tiroirs au-dessous. La partie en élé-

vation est fermée par deux ventaux, derrière lesquels se trouvent treize tiroirs et deux petites portes qui couvrent un corps de dix tiroirs plus petits. La partie qui sert de secrétaire contient, en outre de quatre cases, six tiroirs étagés et une petite caisse; enfin la partie inférieure présente sept tiroirs de différentes dimensions.

Toutes les parties de ce curieux meuble, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, sont décorées de dessins variés représentant des paysages, des animaux et des fleurs. — H. 71 cent., L. 35.

1932 — Quatre plaques en cuivre laqué faisant pendants. =Les quatre saisons y sont représentées sous la figure de femmes portant des attributs caractéristiques. Ces figures sont renfermées dans un médaillon ovale dont le fond est aventuriné. Les carnations sont couleur de fer, les draperies en or. Des fleurs en burgau de diverses couleurs sont incrustées aux quatre angles des plaques. — H. 16 cent., L. 12.

1933 — Plat rond. = Sur le fond, un écu de sinople à deux branches d'arbre écotées en sautoir, timbré d'un heaume d'argent à grille d'or taré de front, ayant pour cimier un bras armé tenant une flèche. Les lambrequins du heaume forment de riches ornements qui remplissent le reste du champ. Ces armoiries ont été exécutées sur un dessin envoyé d'Europe.

Le rebord est couvert d'arbustes, d'oiseaux et de fabriques en léger relief. — D. 33 cent.

1934 — Médaillon de forme ovale, laqué sur cuivre. = Louis XV à cheval, suivi de deux officiers.

Ce portrait a été également exécuté sur un dessin envoyé de France au Japon. — H. 50 cent., L. 40.

2. — Laque aventuriné à dessins d'or.

1935 — Boîte en *laque usé*, de forme carrée, à trois compartiments superposés. = Paysages enrichis de fabriques sur toutes ses faces. — H. 7 cent., L. 6.

1936 — Boîte de forme orbiculaire aplatie. = Feuillages sur le dessus et le dessous. — D. 45 mill.

1937 — Boîte en forme d'écran à main. Paysage sur le dessus. — H. 23 mill., Long. 60.

1938 — Boîte à parfums, de forme cylindrique, à trois compartiments superposés. = Celui du bas est en vermeil. Paysage animé par des oiseaux. — H. 7 cent., D. 5.

1939 — Cabinet. = Il ferme à deux ventaux; les charnières et les gonds sont en cuivre doré enrichi d'ornements gravés. Paysages légèrement en saillie sur toutes ses faces. Sept tiroirs à l'intérieur. — H. 18 cent., Long. 19, L. 9.

1940 — Boîte à parfums, de forme cylindrique, à couvercle bombé. = Dessins avec incrustations d'argent représentant des arbustes en fleurs et des oiseaux. — H. 7 cent.

1941 — Boîte de forme rectangulaire. = Toutes les faces extérieures sont ornées de rameaux feuillés de l'arbuste qui produit le *li-tchi*, excellent fruit. Sur l'un des rameaux est perché un *fong-hoang*, oiseau chimérique, le phénix des Chinois. Sur le champ intérieur du couvercle, deux grands oiseaux de l'espèce des grues.

A l'intérieur de la boîte, un petit plateau sur lequel est représenté un *fong-hoang*. — H. 13 cent., Long. 20, L. 13.

1942 — Boîte de forme carrée. = L'intérieur contient un plateau à rebords et deux petites boîtes oblongues posées sur une plaque à poignée. Paysages tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. — H. tot. 12 cent., L. 8.

Elle est placée sur un socle à quatre pieds.

1943 — Bouteille de forme ovoïde. = Elle est décorée de feuillages et de fleurs d'or et d'argent. Bouchon en filigrane d'argent. — H. 20 cent.

1944 — Boîte plate. = Sur le couvercle est représenté l'arbuste qui produit le *li-tchi*, au-dessus duquel plane un *fong-hoang*. — H. 4 cent., Long. 30, L. 19.

1945 — Vase à parfums, de forme cylindroïde, doublé en cuivre doré, décoré de fleurons en or. — H. 7 cent., D. 5.

1946 — Cassolette, de forme ronde, à côtes. = Fleurs et

feuillages. Elle est fermée par une grille en argent et doublée aussi en argent. — H. 3 cent.

1947 — Navette sertie en or. = Paysages et fabriques sur les deux faces extérieures. L'intérieur est en nacre de perle. — Long. 14 cent.

1948 — Deux *pi-tong* de forme hexagone. = Des îlots boisés, situés au milieu d'un lac et embellis par des pagodes, sont représentés sur le pourtour. — H. 124 mill., D. 88.

3. — Laque rouge et laque vert à dessins d'or.

1949 — Deux petits bols, élevés sur un pied conique, en laque rouge, d'une grande finesse. = A l'intérieur, sur l'un, un arbuste au-dessus duquel voltige un oiseau; sur l'autre, deux branches d'arbre. — H. 25 mill., D. 78.

1950 — Bol et sa soucoupe en laque rouge. H. 9 cent., D. 12.

1951 — Bol et sa soucoupe laqués en vert à l'extérieur, et intérieurement en rouge. — H. 8 cent., D. 12.

§ II. LAQUE DE LA CHINE.

1952 — Deux plateaux en laque noir. = Personnages et habitations exécutés en burgau et en or. — D. 12 cent.

1953 — Boîte à cinq lobes en laque rouge. = Elle est couverte sur toutes ses faces d'ornements sculptés en relief. Sur le couvercle, l'ornement principal est formé par un caractère chinois qui signifie *tch'un*, printemps. Dans un cercle, placé dans la partie supérieure de ce caractère, se trouve la figure de *Lao-tseu*. — H. 6 cent., D. 18.

1954 — Boîte, de forme hexagone contournée, à quatre compartiments étagés au-dessus les uns des autres. = Elle repose sur une base richement sculptée. Les angles sont cantonnés de colonnes rondes. Cette boîte est décorée sur toutes ses faces de sculptures en relief laquées en rouge, se détachant sur un fond gravé laqué en vert. — H. 26 cent., D. 22.

1955 — *Pi-tong* en laque rouge de forme cylindrique. = Sa surface est enrichie d'un bas-relief représentant un site pitto-

resque, embelli par des fabriques et animé par des personnages.

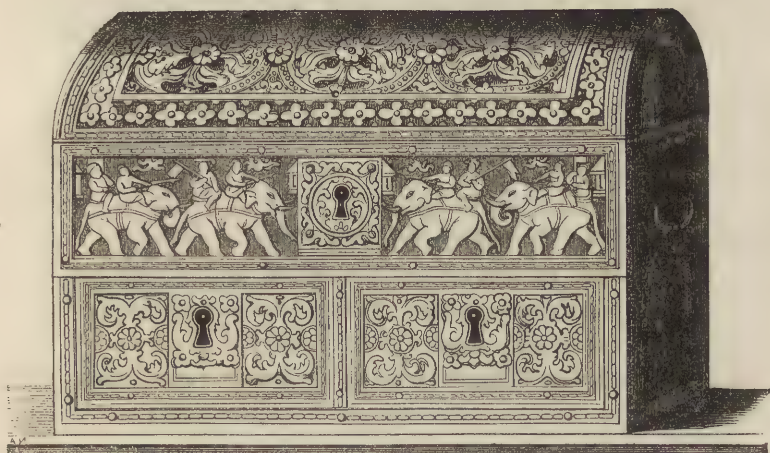
Nous reproduisons cet objet dans le cul-de-lampe à la fin de ce chapitre. — H. 11 cent., D. 75 mill.

1956 — Coupe à large rebord et à couvercle hémisphérique en laque rouge. = Le couvercle et le rebord sont décorés de fleurs en relief; la panse du vase, d'ornements finement gravés.

Elle est élevée sur un socle en bois de fer découpé en ornements à jour. — H. tot. 19 cent., D. 15.



N° 1955.



N° 1962.

MOBILIER.

§ I. MEUBLES, CABINETS ET COFFRETS.

1. — Ouvrages chinois et japonais.

1957 — Deux grands cabinets de forme rectangulaire, en laque aventuriné du Japon. = Ils sont décorés, tant extérieurement qu'intérieurement, de paysages, de fleurs et d'ornements en or, légèrement en saillie sur le fond. Ces meubles sont élevés sur un socle également en laque aventuriné, à dessins d'or. — H. tot. 1 m. 5 cent., Long. 97 cent., L. 36.

1958 — Guéridon de forme hexagone en laque aventuriné du Japon. = Il est enrichi sur toutes ses parties de dessins d'or faisant légèrement saillie sur le fond. — H. 92 cent., D. 45.

1959 — Modèle en bois et en écorce de bambou d'une habitation japonaise bâtie sur pilotis. = En enlevant le toit, on laisse à découvert une terrasse avec galerie, qui sert de corbeille. L'intérieur de la maisonnette est divisé en deux pièces; dans la pièce principale, un personnage est accroupi sur un lit. — H. 16 cent., Long. 17, L. 13.

1960 — Lanterne chinoise de forme sphéroïdale, en écaille découpée à jour. = Elle est décorée de quatre cartouches également découpés à jour en ivoire blanc, sur lesquels sont appliqués des branches d'arbustes en fleurs et des insectes en ivoire coloré. Le corps de la lanterne est surmonté d'un pavillon hexagone, en bois laqué, décoré de sculptures en ivoire. Six chaînes en ivoire, auxquelles sont attachées des queues en soie, tombent du haut du pavillon. — H. 75 cent.

1961 — Petit cabinet en écaille marbrée. = Il se compose d'une partie en élévation surmontée d'un fronton, d'un secrétaire dont l'abattant s'abaisse et d'un corps de tiroir au-dessous. La partie en élévation qui s'ouvre à deux ventaux renferme seize petits tiroirs. La serrure et les garnitures sont en argent. — H. 32 cent., L. 15.

2. — Ouvrages indous.

1962 — Coffret en ivoire à couvercle hémisphérique. = Il est décoré sur toutes ses faces d'ornements et de bas-reliefs découpés à jour, se détachant sur un fond d'écaille. Serrure et charnières en argent gravé.

Nous donnons la gravure de ce beau coffret en tête de ce chapitre. — H. 16 cent., Long. 21, L. 12.

1963 — Coffret en ivoire, à couvercle prismatique en forme de toit, garni de deux anses en bronze doré. = Il est couvert sur toutes ses faces de bas-reliefs représentant des personnages et des animaux au milieu de feuillages variés d'un beau style. — H. 20 cent., Long. 28, L. 17.

1964 — Coffret de forme ronde en ivoire, espèce de vase s'ouvrant à charnière. = Il est couvert de personnages et d'animaux en relief, et posé sur un socle en ivoire sculpté et découpé à jour. — H. tot. 17 cent., D. 10.

§ II. OBJETS USUELS.

1. — Ouvrages chinois.

1965 — Cachet de forme carrée surmonté d'un animal chimérique, en cuivre doré. = On y lit une inscription gravée

en relief, composée de deux lignes verticales, se lisant de droite à gauche :

及 狀
第 元

En voici les mots en caractères français et la traduction :

« *Tchoan-youan-ki-ti*, [celui] qui a obtenu le premier rang à « la promotion des docteurs. » — H. 35 mill., L. 32.

1966 — Bonnet de mandarin en tissu de crin, enrichi d'ornements en or fin, découpé à jour, parmi lesquels on distingue le dragon à quatre griffes. Il est renfermé dans une boîte en laque rouge.

1967 — Canne en écaille soudée. = La pomme, de cristal de roche incolore, limpide, offre en relief la tête du *ki-lin*, animal chimérique qui est le symbole des mandarins militaires du premier ordre[1]. Les yeux et la langue du *ki-lin* sont en rubis. La sertissure, en or, est enrichie d'émeraudes et de rubis.

Cet objet provient du cabinet de M. Sallé, n° 207 du catalogue. — H. 93 cent.

1968 — Nécessaire de table. = Il est composé d'un couteau dont le manche est en jade, de deux bâtonnets et d'un curedent, renfermés dans un étui en ivoire. — Long. 29 cent.

1969 — Nécessaire de table. = Il se compose d'un couteau à manche d'ivoire et de deux bâtonnets, renfermés dans un étui en ivoire gravé. — Long. 28 cent.

1970 — Instrument à vent en bois. = Il est composé d'un culot armé d'une embouchure, et sur lequel sont fixés verticalement dix-sept tuyaux en bambou de différentes longueurs, percés de trous. — H. 42 cent.

1971 — Deux plateaux formés de coquilles de nacre. = Les bords sont décorés d'animaux et d'ornements gravés en relief et dorés. — Long. 24 cent., L. 21.

(1) Du Halde, *Description de la Chine*, t. II, p. 168.

1972 — Miroir à main en cuivre blanc, de forme ronde. = Sur le revers, un pêcher en fleurs est gravé en relief; une queue du métal, recouverte d'écorce de bambou, sert à le tenir à la main. — D. 12 cent.

1973—Vase à brûler les parfums en bronze. = Il a la forme d'un abricot-pêche, entouré d'un rameau feuillé qui sert d'anse et de pieds. Le couvercle, découpé à jour, a pour bouton une branche de pêcher chargée de deux petits fruits. Ce vase repose sur un plateau figurant une feuille. — H. 10 cent.

Il est reproduit dans le cul-de-lampe de la fin de ce chapitre.

1974 — Deux *tings* en bronze, de forme ronde. = Le couvercle est à jour; les anses et les pieds sont formés par des branches de pêcher couvertes de fleurs. Ils sont posés sur des socles en bois de fer. — H. 15 cent.

La gravure de l'un de ces vases sert de cul-de-lampe à l'Introduction.

1975 — Boule sonore en bronze. — D. 3 cent.

1976 — Vase à bouquets de forme allongée, en bronze jaune. — H. 14 cent.

1977— Cassolette en forme de panier à anse, en bronze. = Le couvercle, divisé en compartiments réguliers, présente des découpures à jour d'une grande finesse. — H. 7 cent.

1978 — Vase à eau, de forme ronde, en bronze. = Il est élevé sur trois pieds très bas, en forme de pis de vache. On lit sur le fond une inscription gravée en relief, que nous donnons ici; elle se compose de trois lignes verticales se lisant de droite à gauche :

大明宣德年製

« *Ta-Ming-Siouen-te-nian-tchr*. Fabriqué sous la dynastie « des Mings, dans la période Siouen-te (de 1426 à 1436 de « l'ère chrétienne). » — H. 4 cent., D. 6 cent. 5 mill.

1979 — *Ting* à brûler les parfums, en bronze. = Le couvercle, en bois de fer découpé à jour, est surmonté du *ki-lin*. Le socle est aussi en bois de fer sculpté. — H. 14 cent., D. 9.

1980 — *Ting* à brûler les parfums, en bronze doré. = Les trois pieds sont formés par des têtes d'éléphants ; deux trompes servent d'anses. Les découpures à jour du couvercle figurent des feuillages et des fleurs. Il est surmonté d'un éléphant couché qui porte sur son dos une corbeille de fruits. Les têtes des éléphants sont ornées de perles et de pierres fines. Cette pièce provient du cabinet de M. Sallé, nº 575 de son catalogue. — H. 13 cent., D. 7.

1981 — *Thsé-lo*, tam-tam femelle, suspendu à un support en bois de chêne. — D. 64 cent.

Il est accompagné de sa baguette en écaille dont la poignée est en ivoire avec incrustations d'argent figurant des fleurs ; le tampon est renfermé entre deux plaques d'argent ciselé.

1982 — *Ting* en bronze. = Grand vase destiné à brûler les parfums. Il est élevé sur trois pieds et garni de deux anses. Le couvercle, à jour, a pour bouton le *ki-lin*, figure de ronde bosse. Le corps de l'animal est évidé à l'intérieur, de manière à ce que la vapeur des parfums puisse s'exhaler par sa gueule. Le vase est posé sur un socle en bois de fer découpé et sculpté.

Ouvrage fort ancien. — H. 30 cent., D. 20.

1983 — Boîte de forme ronde à cinq lobes en bambou. = Le dessus est orné de rameaux et de fleurs en relief. — H. 4 cent., D. 5.

1984 — Boîte carrée en bambou. = Le couvercle est chargé de rameaux et de fleurs exécutés en relief

Cet objet provient du cabinet de M. Denon, nº 1086 de son catalogue. — H. 35 mill., L. 55.

1985 — Boîte à thé de forme hexagone. = Elle est en étain recouvert d'un tissu de crin dont les dessins à jour laissent voir le métal. — H. 15 cent.

1986 — Tasse en bois laqué couvert d'un tissu de crin très serré. — H. 8 cent.

1987 — Tasse et son couvercle servant de soucoupe, en étain couvert d'un tissu de crin. — H. 70 mill., D. 95.

1988 — Coupe de forme ovale, en corne de rhinocéros. = L'anse figure une branche de vigne chargée de raisins ; les rameaux qui s'étendent sur la panse du vase portent deux petits écureuils. — H. 10 cent.

1989 — Coupe en corne de rhinocéros, à bords festonnés. = La panse est décorée d'une tête d'animal et d'ornements gravés. — H. 9 cent.

1990 — Autre coupe en corne de rhinocéros. = Le bord est enrichi d'ornements sculptés en relief. — H. 13 cent.

1991 — *Sou-tchou.* = Cette espèce de chapelet, qu'on a vu dans les mains des divinités bouddhiques, n°s 1596 et 1613, est composé de quatre séries de quatre grains, en pâte rouge odorante, couverts d'un tissu de soie ; chaque série est séparée par un grain noir semé de fleurons de métal. Une queue de soie est attachée au dernier grain. — Long. 15 cent.

1992 — *Sou-tchou.* = Il est composé de quatre séries de dix grains en pâte parfumée, séparées par de gros grains de forme ovoïde, évidés à jour, en ivoire teinté. Une pastille odorante, de forme ovale contournée, décorée de fleurs en relief, est suspendue au dernier grain. Cette pastille peut se délayer dans l'eau et donner une encre rouge. — Long. 25 cent.

1993 — *Sou-tchou,* disposé d'une autre manière. = Il est composé de huit séries de dix grains, en pâte odorante, réunies en deux rangées verticales de quatre séries chacune, au-dessus l'une de l'autre. — Long. 15 cent.

1994 — Pastille en pâte parfumée au cumin, de forme ovale, à huit lobes. = Elle est décorée d'animaux modelés en relief, qui sont renfermés dans un cartouche. — H. 55 mill., L. 45.

1995 — Pain d'encre noire odorante. = D'un côté sont représentés les huit immortels, figures en léger relief et dorées; de l'autre côté se lisent trois inscriptions que nous reproduisons ici avec la traduction ; celle du milieu est

gravée en creux et dorée, les deux autres sont en relief :

乾隆甲子春三月
羣仙高會
詹泛先仿古法造

Inscription du milieu : « *Kiun-sien-kao-hoei*. La réunion « célèbre des immortels. »

Inscription de droite : « *Khien-long kia-tseu-tchun-san-youei*. « Le troisième mois du printemps de l'année *kia-tseu* du règne « de l'empereur Khien-long. »

Inscription de gauche : « *Chen-fa-sien-fang-kou-fa-tsao*. « Fabriqué d'après les procédés anciens par Chen-fa- « sien. » — H. 13 cent. 7 mill., L. 7, Épaisseur 2.

1996 — Pain d'encre noire odorante. = Il a la forme d'un *volumen* déroulé et est enrichi de fleurs et d'oiseaux gravés en intaille. Il est suspendu à un cordon de soie entre deux perles en verre bleu. — H. 15 mill., L. 40.

1997 — Pain d'encre noire odorante. = D'un côté, un personnage assis devant une table, sujet en relief encadré dans une riche bordure d'ornements coloriés. Dans le coin du tableau se trouve cette inscription :

香華
清響

« *Hiang-hoa tsing-hiang*. J'aime les fleurs odorantes et les

« sons mélodieux. » De l'autre côté, on lit l'inscription que voici, gravée en intaille et coloriée :

瑤琴一曲來
薰風、
朱文公句

« *Yao-kin-i-kio-lai-hiun-fong*. Une chanson, jouée sur le luth « des immortels, amène un zéphir parfumé. » *Tchu-wen-kong-kiu*, phrase tirée de Tchu-wen-kong (c'est-à-dire Tchu-hi), le prince de la littérature. — H. 75 mill., L. 45, Épaisseur 8.

2. — Ouvrages du Tong-king.

1998 — Théière de forme ronde, à six côtes. = Chaque côte contient un cartouche rempli de fleurs ciselées en relief et dorées. — H. 10 cent., D. 9.

1999 — Fontaine à trois robinets, garnie de deux anses. = Elle repose sur trois pieds élevés, dont l'attache est décorée de têtes de dragons. La panse est enrichie de cartouches qui renferment des animaux et des fleurs ciselés en relief, se détachant en noir sur un fond doré. — H. 35 cent.

3. — Ouvrages indous.

2000 — Harpon de cornac en cuivre pour conduire les éléphants. = La hampe et les garnitures du croc sont enrichies d'ornements ciselés et de damasquinures d'argent. Manche en ébène avec anneau d'argent. — Long. 37 cent.

On voit cet instrument figuré, dans les mains de cornacs, sur les dessins nos 1666 et 1668, et sur un bas-relief en ivoire du coffret no 1962.

2001 — Béquille. = La crosse est en jade; la tige en bois peint, fond jaune d'or à fleurs; elle contient une lame en damas gris. — Long. 61 cent.

2002 — Béquille. = La crosse, en jade, est incrustée d'émeraudes et de rubis; la tige est en ébène. — Long. 47 cent.

Ces béquilles servent aux Indiens à se soutenir lorsqu'ils sont assis les jambes croisées sur le dos des éléphants; on peut en voir une figurée dans le dessin no 1667; les vieillards en font aussi usage lorsqu'ils sont agenouillés dans les temples.

2003 — Coupoir en fer. = Il est décoré à l'extrémité d'une tête d'animal et d'ornements ciselés et damasquinés. Les Indiens s'en servent pour hacher le bétel avant de le mâcher. — Long. 29 cent.

2004 — Nécessaire de table, en fer ciselé et damasquiné d'argent. = Il se compose d'un couteau, d'un long stylet à manche et d'une petite fourchette à deux dents. Étui en cuir. — D. 16 cent.

4. — Ouvrages arabes.

2005 — Vase cylindrique en cuivre, à fond plat et à anse supérieure mouvante. = La panse et le fond extérieur, ainsi qu'une bande sur le bord intérieur, sont décorés de fleurons et d'ornements capricieux, d'un riche dessin, en relief, qui sont mariés à un lacis délicat, damasquiné en argent. La damasquinure est appliquée sur des parties en relief, piquées de petits trous, sur lesquels l'argent s'est attaché par l'effet d'une forte pression.

Ouvrage des fabriques de la Mésopotamie, du XIIe ou du XIIIe siècle de notre ère. — H. 11 cent., D. 23.

2006 — Boîte de forme hémisphérique en cuivre, à couvercle plat détaché. = Ce vase et son couvercle sont décorés de la même manière que le précédent, et proviennent de la

même fabrication. Au milieu du couvercle se trouve gravé, au milieu d'arabesques, un écu coupé avec une aigle dans le chef, qui reproduit, à n'en pas douter, les armoiries d'une famille européenne. Sur l'épaisseur du métal, à la gorge, on lit une inscription arabe, divisée en quatre versets, dont les deux derniers n'ont pu être déchiffrés entièrement. Voici cette inscription et sa traduction :

نقش العبد الفقير
زين الدين يرجو المغفرة
وحسبى الذى ارجوه.....
رحيم دايما......

« Dessiné par le serviteur, le pauvre
« Zyn-Eddin, qui espère dans la miséricorde.
« Celui en qui j'espère me suffit. . . . .
« Toujours miséricordieux. . . . . . . »

L'inscription est rendue par une damasquinure d'argent sur relief. L'intervalle qui existe entre chaque verset est rempli par un enroulement de ces fleurons délicats à trois pétales écartés qu'on rencontre fréquemment dans l'ornementation des pièces d'orfévrerie européenne des XIe et XIIe siècles. — H. 8 cent., D. 16.



N° 1973.

TABLE DES MATIÈRES

COMPRENANT

LES NOMS DES AUTEURS ET DES COLLECTIONS

CITÉS DANS L'OUVRAGE.

Les nombres isolés renvoient à la page du volume, ceux précédés de n°, *aux articles de la description.*

ACHERY (dom Luc d'), savant bénédictin, cité, 80, 210.

AGALMATOLITHE, matière tendre sculptée en Chine de préférence à toute autre, 395. — Objets sculptés en cette matière, n°s 1613 à 1615, 1617 à 1619. 1621 à 1627, 1629, 1631, 1784, 1785, 1787 à 1792, 1794, 1796, 1797.

AGINCOURT (d'); *Histoire de l'art*, citée, 27, 30, 38, 54, 66, 148, 171, 172, 175, 192, 200, 209, 210, 215, 226, 243, 245, 332, 333, 740. — Son opinion sur l'origine de la peinture en émail combattue, 171.

AGNEAU, symbole du Christ, n°s 662, 666, 950.

AHSMOLEAN MUSEUM, à Oxford. Objet cité de cette collection, 125.

ALLEMANDS (les) habiles dans l'art de travailler les métaux au XIe siècle, 64. — Plusieurs orfévres ont cultivé leur art en Italie au XIVe siècle, 245.

ALLOU (M.). *Études sur les armes et armures du moyen âge*, 363, 412.

AIX-LA-CHAPELLE (cathédrale d'); objets de son trésor cités, 123, 143, 158, 226.

ALHAMBRA (palais de l'); ses carreaux émaillés, 282; — ses vases de faïence émaillée, 284; — ses peintures décoratives, 285.

ANASTASE LE BIBLIOTHÉCAIRE; ses *Vies des papes*, citées 54, 79, 97, 141, 142, 208, 209, 215.

ANJOU (Louis, duc d'); l'inventaire de son orfévrerie rédigé par lui-même, 228.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES, citées, 149, 226, 227, 256

ANSELME (le père), *Histoire généalogique et chronologique de la maison de France*, citée, 286.

AQUARELLES. Voyez *Peinture en détrempe*.

ARABES; dès le IXe siècle savaient décorer les poteries de glaçures stannifères, 282: — introduisent en Espagne la fabrication de la poterie émaillée, 282; — leur habileté dans les arts céramiques, 284; — habiles dans l'art de travailler les métaux, 407; — vases de cuivre damasquinés, par eux faits au XIIe et XIIIe siècle, 403.

ARBRE DE JESSÉ, n° 26. — Généalogique min. mss., n° 452.

ARCHÉOLOGUES; ceux qui les premiers ont recueilli les monuments meubles du moyen âge et de la renaissance, 4.

ARCHEOLOGIA, recueil cité, 132.

ARDENT (M. Maurice), *Notice historique sur les émaux de Limoges*, citée, 184, 185, 189, 191.

ARDITI (Andrea), 246, 247. — Calice de cet artiste, 159, 248, 265, n° 906.

AREZZO (cathédrale d'); bas-relief en argent émaillé de son autel, 160, 241. — Paix du trésor de *la Madonna*, 254.

ARMES. Voyez *Art de l'armurier*.

ARMURES au moyen âge et au XVIe siècle. Voyez *Art de l'armurier*.

ARNETT (M. Joseph), *Das k.k.Münz-und Antiken-Kabinet*, description du cabinet impérial des médailles et des antiques de Vienne, 39, 148.

ARQUEBUSE; invention de cette arme et son ornementation, 366, 367, n°s 1419, 1427.

ART. On a supposé pendant longtemps qu'il avait été anéanti durant le moyen âge, 1; — utilité de l'étude des diverses applications de l'art à la décoration des objets mobiliers du moyen âge et de la renaissance, 2; — faciliter cette étude a été le but du fondateur de la collection, 11. Voyez *Sculpture, Peinture, Byzantin* (art).

ART DE L'ARMURIER. La forme des armes du moyen âge est révélée par les manuscrits à miniatures, 75; — ornementation des armes pendant les premiers

siècles du moyen âge, 360 ; — au XVIe siècle, 363 ; — armuriers fameux en Italie, en Allemagne et en France, 364, 365 ; — ornementation des armes à feu, 366 ; — ornementation des armes chez les Orientaux, 399. — Pour les armes que possède la collection, voyez la *Table des divisions.*

ART CÉRAMIQUE. Antiquité de cet art, 275 ; — les céramistes grecs très estimés, 275 ; — les poteries grecques, étrusques et romaines présentent presque toutes de l'intérêt sous le rapport de l'art, 276 ; — au moyen âge, 277 ; — poteries byzantines d'après Théophile, 277 ; — l'opinion de E. David sur la fabrication de la poterie émaillée au XIe siècle en Occident est inadmissible, en tant qu'elle s'appuie sur le poëme d'Eraclius, 279, à la note ; — la poterie de luxe se tirait encore au XIVe siècle de l'Orient, 280 ; — faïence vernissée et émaillée des fabriques d'Espagne et d'Italie, 282 ; — les Arabes introduisent en Espagne la fabrication de la poterie émaillée, 282 ; — leur habileté dans cet art, 284 ; — classification des poteries hispano-arabes, 284 ; — l'Espagne doit avoir la priorité sur l'Italie pour la fabrication de la poterie émaillée, 287 ; — les procédés céramiques hispano-arabes sont portés en Italie, 288 ; — céramique italienne du XIIe au XVe siècle, 288 ; — poteries vernissées employées à la décoration des édifices, 289 ; — plastique émaillée de Luca della Robbia, 290 ; — ses frères et leurs enfants continuent ses travaux, 291 ; — céramique italienne de la seconde moitié du XVe siècle, 292 ; — emploi de l'émail stannifère, 293 ; — majolica depuis la fin du XVe siècle jusqu'à 1538, 293 ; — technique de la majolica, 294 ; — majolica de 1538 à 1560, 296 ; — de 1560 à la fin du XVIIe siècle, 298 ; — caractères des peintures sur majolica et travaux divers des céramistes depuis 1538, 300 ; — fabrique de Naples, 303 ; — de Venise et autres du XVIIe siècle, 304 ; — dernières fabriques au XVIIIe siècle, 304. — faïence fine française dite de Henri II, 305 ; — son origine, 306 ; — quelques monuments signalés, 306 ; — faïence émaillée de B. Palissy, 307 ; — ses continuateurs, 311 ; — caractères de cette poterie ; 311 ; — contrefaçons, 312 ; — faïence émaillée allemande, 312 ; — grès-cérames de Flandre et d'Allemagne, 313 ; — ancienneté de leur fabrication, 314 ; — caractères des différentes sortes de grès, 314 ; — grès rouges de Böttcher, 315, 320, 321 ; — la porcelaine chinoise est importée par les Portugais au commencement du XVIe siècle, 315 ; — avait déjà pénétré dans les États Barbaresques au XIVe siècle, 396 ; — était connue de réputation en Europe dès le XIIe siècle par les écrits des voyageurs arabes, 396 ; — au XIIIe siècle par ceux de Marco Polo, 397 ; — caractères de la véritable porcelaine, 316 ; — étymologie du nom de porcelaine, 316, à la note, 397, notes 2 et 3 ; — invention en France de la porcelaine tendre, 317, 325 ; — composition de la porcelaine chinoise, 317 ; — Böttcher, inventeur en Europe de la porcelaine ; ses premiers travaux, 318 ; — Tschirnhaus, collaborateur de Böttcher, 319 ; — découverte d'un gisement de kaolin en Saxe, 321 ; — fabrication par Böttcher de la porcelaine blanche, 322 ; — manufacture de Meissen et sa marque, 322 ; — ses principaux directeurs et artistes, 323 ; — autres manufactures de porcelaine d'Allemagne, 324 ; — fabrication en France de la porcelaine tendre, 325 ; — manufactures de Saint-Cloud et de Vincennes, 325 ; — de Sèvres, 326 ; — gisement de kaolin et de feldspath découvert près d'Alençon, 327 ; — découverte du kaolin de Saint-Yrieix, 327 ; — fabrication à Sèvres de la porcelaine dure, 327 ; — directeurs successifs et principaux artistes de cette manufacture, 328 ; — sa marque, 329 ; — art céramique à la Chine, 394 ; — la fabrication de la porcelaine y remonte à une haute antiquité, 305, 394 ; — recherches faites sur cette antiquité, 395 ; — vases de porcelaine chinoise trouvés dans les anciens tombeaux de l'Égypte, 395 ; — où se fabrique la plus belle porcelaine chinoise, 398 ; — l'ancienne porcelaine très recherchée par les antiquaires chinois ; plus rare à la Chine qu'en Europe, 399 ; — porcelaine japonaise, 399. — Monuments céramiques de la collection, voyez la *Table des divisions* et les mots *Faïence, Plastique, Grès, Porcelaine.*

ART DU LAPIDAIRE ; tous les vases façonnés avec des matières minérales ont été compris sous ce titre, et pourquoi, 202 ; — les Romains avaient beaucoup de goût pour ces sortes de vases, 203 ; — vases murrhins, 203 ; — les vases antiques en belles matières conservées durant le moyen âge, 203 ; — appropriés aux usages du culte, 204 ; — au XVe siècle, on recommence à tailler des vases dans les pierres dures, 204 ; — ils ont été très en vogue au XVIe siècle, 204 ; — François Ier et Henri II avaient beaucoup de goût pour ces vases, 205 ; — on cesse d'en faire au XVIIe siècle, 206 ; — cet art reparaît au XVIIIe siècle, 206 ; — chez les peuples de l'Orient, 393. — Pour les monuments de cet art appartenant à la

collection, voyez la *Table des divisions.*

AUGSBOURG, ville de Bavière; portes de bronze de sa cathédrale, 55, 64; — se distingue par ses sculptures et ses portraits-médaillons sur bois, 41; — par sa sculpture en ivoire, 45; — par le travail du fer, 59; — par son orfévrerie, 268; — marque de cette orfévrerie au XVIe siècle, 45;—était encore renommée pour la fabrication des armes, 365; — des horloges portatives, 371; — et des cabinets, 381.

AUTEL DOMESTIQUE; ce que c'est, et nom qu'il reçoit en Allemagne, 35; — monuments de la collection auxquels on peut donner cette dénomination: *sculptés*, nos 3, 147, 148 et 149, 1476; *peints*, nos 548, 549, 550, 692, 693, 749; *sculptés à volets peints*, no 1481.

AUTEL PORTATIF; ce qu'on entend par là, 738; — de la *riche chapelle* de Munich, 226; —de la collection, no 1477.

BAPTÊME PAR IMMERSION, nos 141, 452, 646.

BASSINS EN ÉMAIL du XIIIe siècle, dont l'usage n'est pas bien connu, 578, nos 671, 672.

BATISSIER (M.), cité, 62, 81.

BELVÉDÈRE (palais du), à Vienne, 9; — objets cités de la collection qui s'y trouve, 91, 93, 94, 96.

BAMBERG (cathédrale de); sculptures en bois dans sa cathédrale, 34.

BARANTE (M. de), *Histoire des ducs de Bourgogne*, citée, 228.

BÉNÉDICTION latine et bénédiction grecque; différence entre les deux églises, 151.

BERNARDI (Giovanni), de Castel Bolognese, graveur en pierres fines, 69; — plusieurs de ses élèves sculptaient en ivoire, 47;—a fondu en bronze; a gravé sur cristal de roche le Ganymède de Michel-Ange (no 335) de la collection, 58.

BIBLIOTHÈQUE de Bamberg; graduels manuscrits cités, 29, — royale de Berlin, manuscrits à couverture d'ivoire, 30; —du Louvre, manuscrit cité, 72; — royale de Munich, objets qui s'y trouvent, cités, 120, 134, 140, 220, — royale de Paris, objets d'art qui s'y trouvent, cités, 40, 41, 72, 117, 118, 129, 130, 137, 138, 143, 197, 211, 217, 226, 234, 235, 252, 260, 268, 392, 405; — du Vatican, manuscrit et objets d'orfévrerie qui s'y trouvent, cités, 72, 210, 226.

BIJOUTERIE. Bijoux du XIIe et XIIIe siècle, très rares; bijou du XIIIe siècle signalé, 227; — ceux du XIVe, aussi très rares; quelques-uns cités, 235; — description des plus usuels de cette époque, 236; — bijoux reliquaires au XIVe, 237; — bijoux faits par Lorenzo Ghiberti, 249; — bijoux enrichis de figurines de ronde bosse, en or émaillé, très en vogue en Italie au XVe siècle, 254; — bijoux faits par Cellini, 255, 256, 258, 259, 260; — bijoux en vogue au XVIe siècle, 261, 262; — ils sont très rares, 268; — le séjour de Cellini en France a eu une grande influence sur la bijouterie, 265; — style des bijoux français du XVIe siècle, 266;—bijoux du XVIIIe très élégants, 272. — Pour les bijoux de la collection, voyez la *Table des divisions.* Voyez aussi *Orfévrerie.*

BOISSERÉ (M. Melchior), bas-reliefs en bois d'Albert Dürer de sa collection, 39.

BÖTTCHER (Johann-Frederich), chimiste allemand, inventeur de la porcelaine dure européenne. Voyez *Art céramique*;— grès rouges de son invention, nos 1199 à 1201.

BONTEMPS (M.), directeur de la fabrique de verrerie le Choisy-le-Roi, *Essai sur la peinture sur verre*, 63. — *Exposé des moyens employés pour la fabrication des verres filigranés*, 351, 355, 356; — son opinion sur la fabrication et la coloration de différents verres de la collection, 692 à 694.

BOUILLARD (dom), *Histoire de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés*, 207, 239.

BRIOT (François), orfévre; sa belle vaisselle d'étain, 267, 268; — pièces de lui, nos 970, 971.

BRITISH MUSEUM; objets cités de cette collection, 132, 137.

BRONGNIART (M.), directeur de la manufacture de Sèvres; citations tirées de ses ouvrages, 106, 167, 276, 282, 283, 305, 312, 313, 314, 316, 318, 321, 325, 327, 328, 329.

BRONZES (vases de) d'une fabrication allemande du moyen âge, 385, nos 1478, 1519, 1520; — l'art de fabriquer les vases de bronze remonte, en Chine, à une haute antiquité, 402; — les vases anciens y sont très recherchés, 402; — vases provenus d'un alliage de métaux fondus dans l'incendie du palais impérial, 402; — arabes damasquinés; intérêt archéologique qui s'y rattache, 403; — lieu et époque de leur fabrication, 406.

BRUNET-DENON; sa collection d'objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 9; — objets cités, 187, 190, 588.

BRUNSWICK (collection de); bas-relief d'Albert Dürer, 39.

BUSSOLIN (M.), verrier vénitien, 348; *Guida alle fabbriche di Murano*, 340, 342, 344, 345, 346.

BYZANTIN (art); il commence à se révéler sous Justinien, 28; — son style pénètre en France sous Charlemagne, 17; — — l'école byzantine fournit des artistes à

l'Europe au xe et xie siècle, 29, 220; — son influence est dominante dans les arts industriels au xiie siècle, 19, 219, 220; — elle se fait sentir dans plusieurs manuscrits jusqu'au commencement du xve siècle, 549; — décadence à Constantinople au xiie siècle, 30; — immutabilité de l'art byzantin, 31; — se répand en Russie, 32 (voyez *École gréco-russe*). — Monuments byzantins de la collection, nos 2, 39, 40, 62, 396 à 399, 661, 986.

Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire; revue citée, 133, 152, 215, 446.

Cabinet des médailles et des antiques de Vienne; objets cités de cette collection, 41, 132, 148, 152, 179, 256, 260, 268, 516.

Cabinet, sorte de meuble, 269, 273, 380.

Cahier (M. l'abbé), cité, 74.

CALLIGRAPHIE; ornementation des livres dans l'antiquité, 71; — dans les premiers siècles du moyen âge, 72; — au xiie et xiiie siècle, 72; — au xive siècle, 73; — au xve, xvie et xviie siècle, 74; — les miniatures des manuscrits sont des documents pour l'histoire, 75; — chez les Orientaux, 390. (Voyez *Miniatures d'anciens manuscrits*, 495.)

Camées, nos 396 à 422 et nos 1007, 1010, 1011, 1034, 1045, 1132 (voyez *Glyptique*).

Cap (M.), *Notice historique sur Palissy*, 307.

Caro (Annibal), savant italien; ses *Lettres*, 297.

Carrand (M.); études faites par cet antiquaire sur les monuments-meubles du moyen âge, 8; — sa collection, 8; — objets cités de cette collection, 136, 181, 386; — son opinion sur la fabrication des verres doublés, 355.

Carré, *Traité de la panoplie*, 366.

Catalogue; utilité du catalogue de la collection Debruge Duménil, 12; — classification adoptée, 12, 13.

Caumont (M. de), *Cours d'antiquités monumentales*, 17, 33, 80, 736, 738.

Cellini (Benvenuto), sculpteur et orfévre florentin; notice sur sa vie et sur ses travaux, 255 et suivantes; — son talent peu apprécié, à tort, par M. Dussieux, 256; — courte analyse de son *Traité de l'orfévrerie*, 261; — ses procédés de fabrication présentent souvent de l'analogie avec ceux décrits par Théophile, 263; — sculptures en ivoire qui lui sont attribuées, 46; — sculptures en cire de sa main, 52; — a fait de la damasquinerie, 201; — objets d'orfévrerie sortis de ses mains ou qui lui sont attribués, 205, 259, 260; — bijoux de la collection qui lui sont attribués, 261; — son *Traité de l'orfévrerie* cité, 62, 103, 129, 156, 162, 163, 165, 175, 254, 257, 263, 264, 265, 267, 583; — sa *Vie écrite par lui-même* citée, 201, 241, 255, 260, 264.

Chambre du trésor; salles du palais du roi de Bavière qui renferment des bijoux et des objets d'art, 9; — objets cités, 179, 205, 269.

Chapelle (riche); chapelle de la partie ancienne du palais du roi de Bavière où sont renfermés des bijoux et objets d'art, 9; — objets cités, 158, 226, 260.

Champollion-Figeac (M.), cité, 118, 140, 311.

Chesne (André du), savant historien, cité, 212, 218, 223, 224.

Childéric, roi des Francs; objets émaillés trouvés dans son tombeau, 117, 129, 137, 210.

Chosroès, roi de Perse; coupe au centre de laquelle il est représenté, 129, 138, 392.

Cicognara, *Histoire de la sculpture*, 38, 46, 47, 48, 49, 69, 122, 200, 205, 220, 245, 247, 249, 264, 364.

Cologne (cathédrale de); pièces citées de son trésor, 123, 226.

Constantin Porphyrogénète, *la Vie de Basile le Macédonien*, 139, 218; — cité encore, 28, 72, 142.

Coran (le); a surtout excité l'émulation des calligraphes de l'Orient, 390; — manuscrit du Coran, no 1714.

Costumes et usages (les) du moyen âge sont révélés par les miniatures des anciens manuscrits, 75.

Couvertures de livres, souvent décorées avec d'anciens diptyques, 24; — en orfévrerie du vie siècle, 211; — du ixe siècle, 217; — du xie, 220. — très riches au xive siècle, 232; — quelques-unes citées, 234; — du xvie siècle, 260.

Crucifix en bronze du xiie siècle, 332.

Cuillers en ivoire sculpté; leur destination, 386.

Custode; ce que c'est, 573; — du xiie siècle avec les patriarches en costume d'évêque, no 950; — autres, nos 665, 673, 684.

Damas, ville de Syrie, célèbre au moyen âge pour ses poteries, 281; pour ses fabriques de verrerie, 338.

DAMASQUINERIE; ses procédés, 198; — pratiquée au moyen âge par les peuples du Levant et à Constantinople, 199; — ses procédés paraissent avoir été apportés en Italie au xve siècle, 200; — de la damasquinerie au xvie siècle, 200; — Venise et Milan se distinguent surtout dans ce genre de travail, 200; — commence

à être pratiquée en France dans la seconde moitié du XVIe siècle, 201 ; — employée à la décoration des bas-reliefs en fer repoussé, 65 ; — son emploi sur les vases en cuivre arabes, 405. — Objets damasquinés de la collection, nos 819 à 823 et 1392, 1399, 1400, 1405, 1406, 1408, 1446, 1541, 1894, 1895, 1899, 2005, 2006.

DARU (M.), *Histoire de la république de Venise*, 344.

DAVID (Éméric) ; citations tirées de ses ouvrages, 62, 78, 80, 91, 97, 103, 123 ; — mauvaise interprétation par lui donnée à un passage de Constantin Porphyrogénète, 139 ; — l'interprétation qu'il a donnée au poëme d'Eraclius pour établir l'existence de la fabrication de poteries émaillées en Occident au XIe siècle n'est pas admissible, 279.

DEBRUGE DUMÉNIL, fondateur de la collection dont la description précède, 10 ; — but qu'il s'est proposé, 11 ; — à sa mort, ses enfants réunissent dans une galerie les plus beaux des objets par lui recueillis, 12.

DENON (M. Vivant) ; réunit à ses collections d'antiques des monuments du moyen âge et de la renaissance, 5.

DENTRECOLLES (le père), *Lettres sur la Chine*, 396, 398.

DESIDERIO DA SETTIGNANO, sculpteur florentin ; caractère de son talent d'après Vasari et Cicognara, 37, 38. — Buste de Béatrix, de sa main, no 103.

DIBDIN (Fragonall), *Voyage en France*, 51.

DIDIER-PETIT (M.), *Catalogue de sa collection* et objets cités de cette collection, 177, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 191, 604, 606.

DIDRON (M.) ; son voyage en Grèce ; il y découvre le manuscrit Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, 31, 414. — Citations tirées de ses ouvrages, 413, 417, 419, 481, 641 736.

DIPTYQUES ; étymologie de ce nom, 23. — *pugillares*, consulaires, ecclésiastiques, 23, 24 ; — fabriqués en grande quantité pendant la persécution des iconoclastes, 24 ; — d'un usage universel dans les siècles suivants, 25 ; — appartenant à la collection, nos 13, 100, 145, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 248, 983.

DOLLINGER (Hans), sculpteur et graveur sur pierres fines, 40, auteur du bas-relief, no 104.

DONATEURS. Ce nom est donné aux personnages qui, ayant fait exécuter une œuvre de sculpture ou de peinture, s'y sont fait représenter. Cet usage nous a conservé les portraits d'un assez grand nombre de personnages, 75, nos 171, 473, 643, 644, 645, 646, 694.

DU CANGE, *Glossarium ad script. med. et inf. latinitatis*, 203, 231.

DUCHESNE aîné (M.), *Essai sur les nielles*, 252.

DUGUÉ (M.) ; objet cité de sa coll., 159.

DU HALDE (le père), *Description de la Chine*, 391, 394, 396, 398, 400, 401, 402, 403.

DÜRER (Albert), peintre, sculpteur et graveur de Nuremberg ; nature de son talent, 94, 95, 96. — Tableau de lui, no 548. — Cité encore, 35, 38, 39, 41, 57, 59, 94, 104.

DU SOMMERARD (M.) ; s'occupe dès 1807 de réunir des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 7 ; — sa collection établie dans l'hôtel de Cluny et achetée par l'État, 7. — *Les Arts au moyen âge*, 98, 99, 121, 123, 131, 138, 150, 172, 173, 177, 185, 211, 214, 216, 221, 289, 376, 383.

DUSSIEUX (M.), *Recherches sur l'histoire de l'émail*, 150, 191. — *Recherches archéologiques sur l'histoire de l'orfévrerie*, 256.

ECOLE GRÉCO-RUSSE, 32. — Monuments de cette école, nos 100, 101, 247, 248, 561, 1490, 1491.

ÉDRISI (Abou-Abd-Allah-Mohammed-el), géographe arabe, 396. — Citation tirée de son ouvrage, 397.

ÉMAILLERIE SUR MÉTAUX, 105. — Antiquité de l'art de l'émaillerie, 106. — Trois classes d'émaux, 106 : 1o les émaux incrustés, 106 ; 2o les émaux translucides sur relief, 154 ; 3o les émaux peints, 166. — Émaillerie chez les peuples de l'Orient, 391.

ÉMAUX INCRUSTÉS, de deux sortes : les cloisonnés, les champlevés (voyez *ces mots*) ; — ancienneté relative et origine des cloisonnés et des champlevés, 136 ; — les émaux incrustés décrits sous le nom de χύμευσις par Constantin Porphyrogénète, 139, à la note ; — les émaux byzantins étaient cloisonnés, 140 ; — émaux italiens du IXe siècle, 141 ; — ce qui distingue les émaux byzantins des limousins, 151.

ÉMAUX CLOISONNÉS ; procédés de fabrication, 107 ; — procédés d'après Théophile, 108 ; — émaux subsistants signalés, 115 ; — caractères généraux des cloisonnés, 125 ; — leur emploi, 126 ; — recevaient en France au XIVe siècle le nom d'émaux de plique, 126 ; — très en vogue au XIIe siècle, 128, 143 ; — moins employés au XIIIe siècle 143 ; — cessent d'être en usage au XIVe siècle, 128 ; — émaux de plique à jour, 128 ; — les Grecs ont importé les procédés du cloisonnage mobile en Italie,

142 ; — ils avaient reçu ce genre d'émaillerie de l'Asie, 143. — Emaux cloisonnés de la collection: byzantins, nº 661; orientaux, nºs 1716 à 1723.

Émaux champlevés ; procédés de fabrication, 129 ; — émaux de ce genre signalés, 130 ; — caractères généraux, 133 ; — le rendu des carnations par de l'émail est le propre des émaux des xie et xiie siècles ; cette manière de procéder doit être attribuée à l'influence des émailleurs grecs établis à Limoges, 134 ; — l'emploi de l'émail est restreint à la coloration des fonds au xiiie et xive siècle, 134 ; — couleurs employées aux différentes époques, 135 ; — applications diverses des émaux champlevés, 136 ; — leur ancienneté et leur origine, 136 ; — renaissance de l'émaillerie en Aquitaine au xie siècle, 143 ; — à partir du xiie siècle, l'école de Limoges acquiert une grande réputation, 145 ; — textes qui le justifient, 145 ; — prouvé également par l'abondance des monuments qui subsistent en France, 147 ; — les émaux de Limoges réputés, à tort, byzantins pendant plusieurs siècles, et pourquoi, 148 ; — le goût des émaux champlevés s'éteint vers la fin du xive siècle, 148 ; — On en a fabriqué hors du Limousin, 153 ; — émaux italiens qui ont une certaine apparence des champlevés, mais qu'il ne faut pas confondre avec eux, 154. — Emaux champlevés de la collection, nºs 662 à 684.

Émaux de plique ; ce que c'est, 126 ; — à jour, 128.

Émaux translucides sur relief ; causes qui ont pu leur donner naissance, 155 ; — procédés de fabrication, 155 ; — technique de ces émaux d'après B. Cellini, 156 ; — quelques-uns signalés, 158 ; — ce genre d'émaillerie a pris naissance en Italie, 159 ; — son introduction en France, 162 ; — fabrique de Montpellier, 162 ; — très en vogue au xive siècle, 163 ; — employés surtout à la décoration de l'orfévrerie de table, 231 ; — nom donné au xvie siècle à ces émaux, 165. — Monuments de la collection, nºs 685, 686, 1903.

Émaux peints ; causes qui ont dû donner naissance à la peinture en émail, 166 ; — procédés d'exécution de ceux des xive et xve siècles, 167 ; — de ceux du xvie siècle, 169 ; — diverses applications de la peinture en émail au xvie siècle, 170 ; — de quelle époque doit dater l'invention de la peinture en émail; quel pays l'a vue naître, 171 ; — les émaux peints du xvie siècle qui existent en Italie sont limousins, 176 ; — l'Allemagne n'a pas eu de peintres émailleurs au xve et au xvie siècle, 177 ; — Limoges a été le berceau de la peinture en émail, 180 ; — principaux artistes limousins, 180 à 194 ; — nouveaux procédés de Toutin, 194 ; — peintres sur émail français dans le style de Toutin, 195, 196 ; — artistes étrangers, 197 ; — abandon de la peinture en émail, 197. — Monuments de la collection : 1º école de Limoges, nºs 687 à 794 et 1486 ; 2º manière de Toutin, nºs 795 à 818, 1120, 1121, 1135, 1471, 1472, 1475.

Enseigne, sorte de bijou, 262 ; — comment décrit dans les inventaires du xive siècle, 266 ; — appartenant à la collection, nºs 993, 995, 997, 1000, 1009, 1010, 1011.

Éraclius, alchimiste et poëte du moyen âge ; son poëme *De coloribus et artibus Romanorum*, cité, 279, 336 ; — mal interprété par Émeric David, 279.

Escalopier (M. le comte de l') ; sa publication et sa traduction du traité de Théophile, *Diversarum artium schedula*, 62, 115.

Étain (orfévrerie d') ; vaisselle très bien exécutée au xve siècle ; figure dans le mobilier des princes, 267 ; — épreuves en étain relevées sur des pièces d'orfévrerie, 267, 268, 270 ; — pièces de la collection, nºs 970, 971.

Eyck (Jean Van), dit Jean de Bruges, n'est pas l'inventeur de la peinture à l'huile, 92 ; — cité encore, 93, 94, 96.

Faïence, voyez *Art céramique*, et pour les différentes sortes de faïence ou terres émaillées, la *Table des divisions*.

Fanello, *Saggio storico di Murano*, 345, 346.

Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, 204, 224, 232.

Fer ciselé et sculpté dans la masse, 59, 61, 364, 365, et nºs 372, 380, 382, 383, 821, 1117, 1392, 1401, 1403, 1420, 1429, 1433, 1525 (voyez *Serrurerie*).

Fioravanti (Leonardo), *Lo specchio di scienza universale*, cité, 200, 348, 356.

Forster de Nuremberg ; pièces de sa collection citées, 53.

Fortoul (Hippolyte), *l'Art en Allemagne*, 94 ; — son nom est écrit par erreur *Fourtoul*.

Frédéric Guillaume III, roi de Prusse, réunit des objets-meubles du moyen âge et de la renaissance dans un musée qui reçoit le nom de *Kunstkammer*, 9.

Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse régnant, fait préparer un local plus vaste pour la *Kunstkammer*, 9.

Galerie de Florence (gli Uffizi) ; objets

cités de cette collection, 205, 252, 259, 303.

Galerie de Tableaux de Dresde; tableau cité, 96; — du roi des Pays-Bas; tableau cité, 94.

Garcin de Tassy (M.), membre de l'Institut, a traduit les inscriptions en indoustani qui se trouvent sur des monuments de la collection, 389.

Garzoni, bibliothécaire de Saint-Marc, *la Piazza universale*, 293, 348, 349.

Ghiberti (Lorenzo), sculpteur et orfévre florentin; *ses Mémoires*, 245, 249; — cité encore, 37, 52, 161, 241, 247 à 251.

Giguet (M. Pierre), *sa Traduction d'Homère*, 97.

Glyptique; gravure sur pierres fines au moyen âge, 66, 204; — au xve et au xvie siècle, 68; — pierres gravées chez les musulmans, 394. — Monuments de glyptique de la collection, nos 389 à 451, et 1817.

Gori, *Thesaurus diptychorum*, 23, 24, 250, 251, 252.

Graal, calice dans lequel, suivant quelques légendes, on aurait recueilli le sang de Notre-Seigneur, 641; — représenté, nos 952, 983.

GRAVURE; l'art de graver au burin sur les métaux est fort ancien, 103; — but de la réunion à la collection de quelques séries d'estampes, 103; — invention de l'impression des estampes par Maso Finiguerra, 103; — gravure en intaille sur cuivre du xiie siècle, no 952; — sur cuivre du xiiie siècle, no 1477; — sur argent du xvie siècle, nos 920, 922, 1026, 1459, 1468; — gravure sur plaques d'ivoire, 381, nos 1419, 1427, 1502, 1503, 1504.

Grès-Cérames (voyez *Art céramique*); et nos 1195 à 1201; — Boccaros de Chine, nos 1818 à 1820, 1822.

Grüne Gewölbe, trésor royal de Saxe, 10; — fondé par Auguste le Pieux, 45; — objets cités de cette collection, 45, 47, 48, 49, 50, 60, 179, 193, 197, 205, 269, 270, 273, 274, 371.

Hase (M.), membre de l'Institut, a déchiffré les inscriptions byzantines gravées sur deux monuments de la collection et en a rétabli le texte, 414, 428.

Hertel (M.) de Nuremberg; pièces citées de sa collection, 53.

Historien anonyme de Saint-Denis; citation tirée de son histoire, 212.

Hommes velus, souvent représentés sur des monuments du moyen âge, 412, nos 1, 1494.

HORLOGERIE; invention des horloges à roues dentées, 369; — principales horloges faites au moyen âge, 370; — horloges portatives, 370; — invention des montres, 371; — système d'ornementation des montres au xvie siècle, 371; — sous Louis XIII et Louis XIV, 372. — Horloges de la collection, nos 1446 à 1452 et 821; — pendules, nos 1453, 1454; — montres, nos 1455 à 1475.

Ibn-Bathoutha, voyageur arabe, cité, 396.

Ibn-Sayd, géographe arabe du xiiie siècle, citation d'un passage de sa géographie, 406; — son récit est confirmé par un monument de la collection, 408.

Inscriptions sur un tau, no 1479; — sur des croix byzantines, nos 2, 39; — sur plaque de cuivre du xiie siècle, no 952; — sur un autel portatif du xiiie, no 1477; — sur des objets de la Chine, nos 1721, 1798, 1802, 1827, 1828, 1965, 1978, 1995, 1997; — sur armes persanes et arabes, nos 1901, 1904, 1915, 1916; — sur une bague persane, no 1817; — sur un vase arabe, no 2006.

Inventaires : du duc de Normandie, cité, 127, 164, 232, 236; — du duc d'Anjou, 164, 228, 229, 230, 231, 234, 316, 338; — du roi Charles V, 23, 25, 33, 67, 91, 93, 98, 127, 128, 164, 165, 203, 228 à 239, 281, 316, 338, 370, 377, 556; — de Charles VI, 67, 93, 127, 164, 229, 232, 316; — de Charles comte d'Angoulême, 267; — de Henri II, 68, 127, 165, 205, 206, 266, 658; — de Catherine de France, sœur de Henri IV, 663; — des joyaux de la couronne sous Louis XIII, 669.

Italia sacra, citée, 144.

Isidore de Séville, *Origines*, 480.

Jade, matière minérale très dure qui se trouve principalement en Chine, où elle est travaillée avec art, 393; — objets en jade, nos 1727 à 1732, 1734, 1737 à 1743, 1746 à 1748, 1750, 1751, 1754 à 1765, 1771 à 1777, 1779, 1780, 1783, 1812, 2001, 2002.

Jaubert (M. Amédée), *Traduction de la géographie d'Edrisi*, 397.

Jean Chrysostome (saint), cité, 209.

Jésus-Christ, dans sa gloire et bénissant, sur des monuments du xie, xiie et xiiie siècle, nos 1476, 662, 666; — du xive et du xve siècle, nos 15, 684; — sur des mon. gréco-russes, nos 1490, 1491. Voy. *Bénédiction*.

Jousse (Mathurin), le *Théâtre de l'art*, 368.

Julien (M. Stanislas), membre de l'Institut, a traduit les inscriptions chinoises qui se trouvent sur des objets de la coll., 399; — ses recherches sur l'antiquité de la porcelaine chinoise, 395; — son opinion sur les vases chinois, soi-disant trouvés dans les anciens tombeaux de l'Égypte,

395; — sa traduction du livre chinois *des Récompenses et des peines*, 768.

Justiniani, historien italien, cité, 123.

Klemm (M. Gustave), conservateur du Musée céramique de Dresde. *Die K. sächsische porzellan-und-gefässe Sammlung*, 315, 318, 321, 324.

Kugler (M. le docteur), professeur à Berlin, *Handbuch der Kunstgeschichte* (manuel de l'art), 34, 35, 39, 41, 53. 56, 59, 222.— *Beschreibung der k. Kunstkammer* (description de la Kunstkammer), 42, 45, 60, 359, 382.

Kuhn (M.), directeur actuel de la manufacture de Meissen, 324.

Kunstkammer (Königliche), salles du palais du roi à Berlin renfermant des objets d'art, 9;—objets de cette collection cités, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 53, 59, 60, 148, 178, 189, 191, 196, 197, 240, 270, 273, 286, 304, 313, 314, 358, 359, 371, 516.

Laborde (M. le comte de), *Voyage en Espagne*, 284.

Lactance, écrivain du ɪvᵉ siècle, cité, 77.

Landsberg (M. de), directeur du Grüne Gewölbe de Dresde, *Le Grüne Gewölbe*, 179.

Langlois (M.), *Essai historique sur la peinture sur verre*, 77, 80.

Lanzi, *Histoire de la peinture*, citée, 62, 175, 216, 298, 375, 376.

Laque. Voyez *Vernissure*.

Latticinio, verre blanc-opaque ou blanc de lait, 349, 701. — Verre décoré avec des filigranes de *latticinio*. nᵒˢ 1290 à 1365.

Lebœuf (l'abbé), *Mémoire sur l'histoire d'Auxerre*, 217, 219.

Leclanché (M. Léopold), cité, 249; *Traduction des vies des peintres, etc., de* Vasari, 257.

Ledebur (M. Léopold), conservateur de la *Kunstkammer* à Berlin, *Leitfaden für die K. Kunstkammer* (*Description de la Kunstkammer*), 45, 148, 178, 269, 382.

Lenoir (M. Alexandre), fondateur du Musée des monuments français, 4; — Rassemble une collection d'objets mobiliers du moyen âge et de la renaissance, 5; — citations tirées de ses ouvrages, 80, 368, 385.

Lenormand (M.), membre de l'Institut, cité, 282.

Leroux de Lincy, *Histoire de l'Hôtel-de-Ville de Paris*, 555.

Lessing, cité, 62, 63.

Levieil, *Art de la peinture sur verre*, 77, 78, 80, 332.

Lichtenstein (galerie du prince de), 35.

Lion; lutte de l'homme avec le lion, 412, nᵒ 1.

Longpérier (M. Adrien de), conservateur des antiques au Musée royal du Louvre, citations tirées de ses ouvrages, 133, 152, 392, 404, 406 (les citations de cette page sont indiquées par erreur comme extraites des *Annales archéologiques*, c'est *Revue archéologique* qu'il faut lire), 412, 578.

Louis, roi régnant de Bavière, fondateur d'un musée sous le nom de *Vereinigten sammlungen*, 9.

Lucas de Leyde; tableau qui lui est attribué, 96 et nᵒ 550.

Lumen animæ, compilation du xɪvᵉ siècle, 62.

Mabillon, cité, 214.

Macartney, *Voyage en Chine*, 398.

Madre (vases de); ce qu'ils devaient être, 203.

Magnan (M. Ch.); *Notice sur la statue de la reine Nantchilde*, 22.

Main de Dieu bénissante, étendue et non posée sur un nimbe, nᵒ 139,— remplacée par un ᴨ, sur un émail byzantin, nᵒ 661.

Majolica. Voyez *Art céramique*, nᵒˢ 1140 à 1168.

Manfrin (palais), à Venise; émaux cités, 176.

Manuscrits; ceux de la collection, nᵒˢ 641 à 660. Voyez *Calligraphie et Miniatures d'anciens manuscrits*, nᵒˢ 452 et 453.

Marin (Carlo), *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*, citée, 339, 340 342, 343, 344.

Marolle (l'abbé), cité, 272.

Marqueterie. Elle est adaptée à la décoration des meubles au xɪɪᵉ, au xɪɪɪᵉ et xɪvᵉ siècle, 376, – au xvᵉ et au xvɪᵉ siècle, 379; — maîtres en marqueterie italiens les plus renommés, 379, 380, — appliquée aux objets usuels, 385, — chez les peuples de la Chine et de l'Inde, 390. — Objets de la collection décorés de marqueterie, nᵒˢ 147, 148, 1419, 1425, 1427, 1493, 1495, 1517, 1710 à 1713.

Martin (M. l'abbé Arthur), cité, 215, 226.

Maury (M.), *Essai sur les légendes pieuses*, 740.

Mayence (cathédrale de); pièces citées de son trésor, 226.

Mazois (M.), *les Antiquités de Pompei*, 77.

Médailles. Voyez *Numismatique*.

Médaillons (portraits). Voyez *Portraits* et *Sculpture*.

Mehlem (Van), peintre flamand, 94; — tableau qui lui est attribué, 96, et nᵒ 549.

Meubles a l'usage de l'habitation dans les premiers siècles du moyen âge, 373; — très peu ont survécu de cette époque,

373; — les manuscrits sont de peu de secours pour faire connaître ceux du xe au xive siècle, 373; — richesse d'ornementation des meubles dans l'empire d'Orient, 374; — ornementation des meubles en Occident, du xiie au xive siècle, 90, 375 et suivants; — les fabricants de meubles admis au rang des artistes, 375; — meubles décorés de marqueterie, 376, 379, — enrichis d'étoffes brodées à sujets, au xive siècle, 376; — décoration des meubles au xve et au xvie siècle, 377 et suivantes; — meubles décorés d'incrustations de cuivre et d'étain, 383. — Meubles de la collection en fer damasquiné, nos 819 à 821 et 823. Voyez *pour les autres,* 747 et suivantes, 829 et 830.

Michel-Ange (Michelagnolo Buonarotti); — — bas-relief en bronze qui lui est attribué, 58 et no 335, cité encore, 46, 52.

Miniatures. Voyez *Calligraphie*, *Peinture en détrempe*, *Portraits.*

MOBILIER CIVIL ET RELIGIEUX; utilité de l'étude des objets mobiliers du moyen âge et de la renaissance, 2; — destruction rapide dans tous les siècles des objets meubles, 3, 207; — fournir des documents à l'étude de l'art dans ses diverses applications aux objets mobiliers a été le but du fondateur de la collection, 11; — les objets mobiliers des premiers siècles du moyen âge ont dû être empreints du style de l'antiquité, 16; — sculpture mobilière du xie au xve siècle, 18 et suivantes; — au xvie siècle, 21. Voyez *Mobilier religieux*, *Meubles à l'usage de l'habitation*, *Objets usuels*, *Cabinets*, *Archéologues.*

Mobilier religieux, 373; l'émaillerie par incrustation a été appliquée à la décoration des monuments du culte, 126, 136; — orfévrerie religieuse, 208 à 227, 232, 233, 242, 244, 245, 249, 250; — mobilier religieux de la collection, no 1476 à 1491; — antiphonaires, missels et autres livres de prières, nos 642 à 656, 660; — calices, nos 906, 907, 913, 926, ; — burettes, nos 904, 905, 913, 939; — châsses et reliquaires, nos 662, 666, 676, 677, 951, 953, 955, 958, 1486; — crucifix du xiie siècle, 56 et no 332; autres, nos 234, 256; — crosses, nos 682, 683; — custodes, nos 665, 673, 684, 950; — encensoir, no 956; — navettes à encens, nos 674, 675, 927; — ostensoirs, nos 957, 960; — paix, no 909; — pectoral à chape, 236 et no 981. Voy. *Diptyques, Triptyques, Retables, Reliquaires portatifs.*

Monastères; conservent les sciences, les lettres et les arts, 213.

Monteil (M.), cité, 267.

Montfaucon (Bernard de), cité, 75, 199.

Montres. Voyez *Horlogerie.*

Monville (M. le comte de), sa collection, 9.

Monza (cathédrale de); objets cités de son trésor, 15, 211, 247.

Morosini, historien italien, cité, 122.

MOSAÏQUE. Sa première destination dans l'antiquité, 99; — au moyen âge, 99; — chez les Byzantins, 100; — a acquis un caractère historique, 100; — au xvie, xviie et xviiie siècle, 100, 101; — en relief, 101; — appliquée à la décoration des meubles, 382; — chez les peuples de l'Orient, 390; — monuments de la collection, nos 566 à 570, 123, 1514, 1702 à 1709.

Muratori, historien italien, cité, 212.

Murphy, *the Arabian antiquities of Spain,* 284.

Murrhins (vases); ce qu'ils devaient être, 203.

Musée. Objets d'art de divers musées, cités, savoir: d'Augsbourg, 94; — de Berlin, 94, 97; — de Bologne, 176; — céramique de Sèvres, 190, 282, 285, 286, 294, 306, 312, 313, 314; — de Gotha, 39, 54, 260; — du Mans, 131; — de Poitiers, 137; — de Saint-Omer, 131, 134; — des *Studj*, à Naples, 77. (Voyez aussi *Ahsmolean*, *Belvédère*, *British Museum*, *Brunswich*, *Bibliothèque*, *Cabinet des médailles*, *Chambre du trésor*, *Chapelle* (*riche*), *Galerie*, *Grüne Gewölbe*, *Kunstkammer*, *Lichtenstein*, *Museum*, *Palais*, *Pinacothèque*, *Trésor impérial*, *Vatican et Vereinigten Sammlungen.*)

Musée de l'hôtel de Cluny; sa fondation, 7; — M. Edmond Du Sommerard, directeur, 8; — objets cités de cette collection, 131, 134, 183, 187, 226, 368, 382.

Musée du Louvre. Charles X y fait déposer la collection de M Revoil, 7; — classification des objets d'art du moyen âge et de la renaissance qui s'y trouvent réunis, 10; — objets appartenant à ce musée, cités, 41, 119, 125, 131, 159, 183, 187, 190, 191, 194, 196, 205, 218, 223, 226, 234, 268, 285, 296, 300, 312, 385, 405, 406, 516.

Museum (das historische) de Dresde. On y conserve des objets d'art du moyen âge et du xvie siècle, et une magnifique collection d'armes, 10, 364. — Objets cités de cette collect., 60, 364, 381; — M. le docteur Kraukling, conservateur, et M. Büttner, inspecteur, 365.

NAGLER (M.), *Neues allgemeines Künstler-lexicon,* 40.

Nef; ce que c'était, 230; — quelques nefs du xive siècle décrites, 231.

Nielles, 253; — d'argent de la collection, nos 909, 910, 951, 1025, 1469.

Numismatique, 54; — portraits-médaillons

en métal, 58; — médailles de la collection, nos 384 à 388.

NUREMBERG, ville de Bavière, centre artistique de toute l'Allemagne à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, 38; — ses sculptures sur pierre tendre, 40; — bronzes tumulaires de son cimetière, 57; — possédait à la fin du XVe des peintres sur verre, 88; — en réputation pour son orfévrerie au XVIe, 268; — pour ses horloges 371; — pour la fabrication des cabinets, 381.

OBJETS USUELS; ceux du moyen âge fort rares, 3, 21; — nous sont connus par les miniatures des anciens manuscrits, 75; — notions sur quelques-uns des plus curieux de ceux qui subsistent, 384; — peignes en ivoire du moyen âge, 384 et nos 1515 et 1516; — en bois du XIVe, XVe et XVIe siècle, 385 et nos 1517, 1518; — boîtes à lettres en bois, 385, nos 1521, 1522; — objets usuels en orfévrerie au XIVe siècle, 238; — ustensiles en cuivre fondu et ciselé, d'origine allemande, 385, nos 1519, 1520; — ustensiles de table, cuillers en ivoire, 386; — objets usuels chez les Orientaux, 402; — vases en bronze chinois, 402; — arabes, 403; — ceux de la coll., nos 1515 à 1594, 1965 à 2006.

ORFÉVRERIE; ce que comprenait cet art au moyen âge et au XVIe siècle, 206; — destruction des objets d'orfévrerie du moyen âge, 207, 241; — très estimée dans l'antiquité, 208; — du IVe au VIIIe siècle, 208; — en honneur surtout à Constantinople, 209; — florissait dans la Gaule, 210; — peu de pièces subsistent de cette époque, 210; — cet art cultivé par les barbares, 211; — bijoux du trésor de Monza, 211; — pratiqué en France avec succès au VIe siècle, 212; — travaux d'orfévrerie de saint Eloy, 212; — époque carlovingienne, 214; — *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan, 215; — les évêques d'Auxerre se signalent par leur goût pour cet art, 216, 219; — quelques monuments de l'orfévrerie occidentale du IXe siècle, signalés, 217; — Constantinople continue à se maintenir au premier rang par la magnificence de son orfévrerie, 218; — *la palla d'oro*, 121, 122, 123, 134, 140, 142, 218; — au XIe siècle, 219; — influence de l'école byzantine sur l'orfévrerie de cette époque, 220; — travaux que font exécuter l'empereur Henri II et d'autres princes et prélats allemands, 221; — autel d'or de Bâle, 221; — le roi Robert de France encourage cet art, 223; — au XIIe et XIIIe siècle, 223; — travaux de Suger, 223; — le livre III du traité de Théophile fait apprécier les connaissances variées que devait posséder un orfévre au XIIe siècle, 224; — caractère de l'orfévrerie religieuse du XIe, XIIe et XIIIe siècle, et mode de décoration, 220, 225; — quelques monuments de ces époques signalés, 226; — orfévrerie française au XIVe siècle, 227; — ordonnances prohibitives du roi Jean, 227; — les inventaires des princes de ce temps très utiles pour faire connaître l'orfévrerie de cette époque, 228; — vaisselle de table de cette époque, 228; — description de quelques pièces, 229 à 231; — orfévrerie religieuse du XIVe siècle, 232; — description de quelques pièces, 232 et suiv.; — petits reliquaires portatifs, 237; — objets usuels en orfévrerie du XIVe siècle, 238; — orfévrerie au XVe siècle en France et en Allemagne, 239; — orfévrerie italienne au XIIIe, XIVe et XVe siècle, 240; — plus en honneur en Italie que partout ailleurs à ces époques, 241; — les artistes du premier ordre ont tous été orfévres, 241; — orfévres les plus célèbres de ces époques et leurs travaux, 241 et suiv.; — reliquaire d'Orvieto, 171, 242; — autel d'argent de Pistoia, 244; — des orfévres allemands se distinguaient au XIVe siècle en Italie, 245; — calice de Andrea Arditi, 248, no 906; — Lorenzo Ghiberti, orfévre, ses travaux, 248; — autel d'argent du baptistère de Saint-Jean, 250; — nielles d'argent de Masso Finiguerra, 252; — orfévrerie italienne au XVIe siècle, 255; — Benvenuto Cellini et ses travaux, 255 (voyez *Cellini*); — autres célèbres orfévres italiens du XVIe siècle, 263; — caractère de l'orfévrerie italienne au XVIe siècle, 264; — orfévrerie française au XVIe siècle, 265; — Paris jouissait d'une grande réputation pour l'orfévrerie de table et d'église, 265; — les bijoux français empreints du style italien, 265; — orfévres français de ce temps, 267; — orfévrerie d'étain de François Briot, 267; — rareté des pièces d'orfévrerie du XVIe siècle, 268; — orfévrerie allemande au XVIe siècle, 268; — Nuremberg et Augsbourg principaux centres de fabrication, 269; — quelques monuments signalés, 269; — orfévres allemands les plus célèbres, 269; — orfévrerie au XVIIe et XVIIIe siècle, 271; — l'orfévrerie française du XVIIe siècle détruite en 1688, 272; — l'Allemagne abandonne le style de la renaissance italienne, 273; — célèbres orfévres allemands de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècle, 273; — orfévrerie chez les peuples de l'Orient, 393. — Monuments d'orfévrerie de la coll. en or et en argent, nos 904 à 949; — en cuivre doré, nos 950 à 969; — en étain, nos 970 et 971; — orientale, nos 1798 à 1808. (Voy. *Emaillerie et Bijouterie.*)

ORVIETO (Cath. d'); son reliquaire, 171, 242.

Palais japonais; musée céramique de Dresde; objets de ce musée, cités, 313.

Palais vieux (palazzo vecchio), à Florence; sculpt. en ivoire qui s'y trouvent, 46;— émail peint, 176, 181.

Palissy (Bernard). Voyez. *Art céramique*.

Passeri (Jean-Baptiste), *Istoria delle pitture in majolica*, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 317, 678.

Pate de riz. Voyez *Vitrification*, 815.

PEINTURE; au moyen âge elle était appliquée à la décoration des meubles, 70, 91; — dès le XIIe siècle, des tableaux portatifs étaient exécutés, 89, 91; — autels domestiques peints ou tableaux à volets, très en vogue au XIVe, XVe et XVIe siècle, 93; — peinture chez les Chinois, 388; — chez les Indous, 389; — Voyez les cinq articles ci-après et *Calligraphie, Mosaïque, Portraits, Emaux peints, Terres émaillées des fabriques d'Italie, Verre émaillé de Venise, Verroterie émaillée allemande*; les nos 1206, 1208, 1209, 1210 de *la Porcelaine*, et pour les monuments orientaux, *Vernissure*.

Peinture en détrempe. Voyez *Calligraphie*, et pour les monuments de la collection, la *Table des divisions*.

Peinture sur verre; vitres dans l'antiquité, 76; — emploi du verre coloré dans les fenêtres des églises, 78; — différence entre le verre peint et le verre teint, 79; — à quelle époque remonte la peinture sur verre, 79; — vitraux au XIIe et XIIIe siècle, 82;— technique des vitraux du XIIe siècle, d'après Théophile, 83; — composition, d'après le même, de l'émail avec lequel on traçait le dessin sur les vitraux, 84; — vitraux du XIVe siècle, 85; — du XVe et de la première moitié du XVIe, 86; — verres doublés, 87; — vitraux de la seconde moitié du XVIe siècle, 87; — vitraux héraldiques de la Suisse allemande, 88; — vitraux employés dans les édifices civils au XVe siècle, 76, 88; — — peinture sur vases de verre au moyen âge, 333; — en Allemagne au XVIe et XVIIe siècle, 358; — peinture sur verre des Chinois, 389; — peinture sur verre de la coll., nos 472 à 547, 1690 à 1697. Voyez aussi *Verre émaillé de Venise*, 698, et *Verroterie émaillée allemande*, 709.

Peinture opaque sur cristal de roche; genre de peinture fort rare, procédés présumés de fabrication, 516, nos 546, 547.

Peinture a l'huile, 89; était connue au XIIe siècle et appliquée à cette époque à la décoration des meubles, 90, 92; — appliquée aux tableaux d'intérieur à volets ou autels domestiques au XIVe, XVe et XVIe siècle, 93; — autels domestiques peints appartenant à la collection, 94;— peintures à l'huile appartenant à la coll., nos 548 à 561, 1481, 1483, 1500. Voyez aussi *Portraits*.

Peinture en broderie; en usage dans l'antiquité et au moyen âge, 97; — tapisserie de Bayeux, 98, 361; — tableaux portatifs en broderie au XIVe siècle, 98; — broderies à sujets employées dans la décoration des meubles au XIVe siècle, 376; — broderies à sujets appartenant à la collection, nos 562 à 565, 1485.

Perpetuus, évêque de Tours; son testament cité, 210.

Philon, écrivain juif, cité, 77.

Philostrate, sophiste grec; son *Traité des images*, cité, 136, 142.

Pinacothèque, musée de peinture de Munich, et tableaux cités de cette collection, 92, 93, 94, 97.

Piot (M. Eugène), *traduction du Traité de l'orfévrerie de Cellini*, 259. — Objet cité de sa collection, 287.

Plastique en terre émaillée, de Luca della Robbia, 289 et no 1139; — de Palissy, 307, nos 1172 à 1193; — en terre cuite, no 111; — en matières diverses, nos 120, 998; — en cire, nos 110, 122; — en porcelaine européenne, nos 1202 à 1205, 1207; — en terre émaillée chinoise, nos 1821, 1823 à 1825; — en porcelaine de la Chine et du Japon, nos 1846, 1853, 1857, 1869, 1870.

Pline l'ancien, cité, 71, 282, 330, 331, 522.

Polo (Marco), ses *Voyages*, 341, 397.

Porcelaine, 315 à 329, 394 à 399; — de Saxe, nos 1202, 1203; — de Hollande, nos 1204, 1205; — de Sèvres, nos 1206 à 1209; — d'autre fabrication, no 1210; — de la Chine, nos 1827 à 1868; — du Japon, nos 1869 à 1873. Voyez *Art céramique*.

Portraits. Les portraits peints à l'huile ou en détrempe ont été classés ensemble, 15, — par quel motif, 102, nos 571 à 632; — celui du fondateur de la collection, 102. — Portraits peints en émail de Limoges, nos 700 à 706, 723, 725, 778, 779, 789; — sur émail dans le genre de Toutin, nos 805 à 809, 816 à 818. — Portraits de divers personnages sur vitraux héraldiques, 486, 488, 496 à 498, 501, 505, 519, 528, 536. — Portraits sculptés de ronde bosse en marbre et diverses matières tendres, nos 103, 116, 117, 128, 266; en matières dures; nos 447, 448. — Portraits sur bois et sur pierre de l'école allemande sculptés en bas-relief, 40, 42, et nos 27, 31, 47, 105, 107, 108; — en ivoire, 227. — Portraits médaillons sur bois, nos 27, 31; en cire, 110; en

or, n°s 386, 387; en argent, n°s 384, 388; en bronze, n°s 355, 365; en matières dures, 415, 446. — Portraits indous peints à l'eau, 389, n°s 1664, 1673 à 1689.

Pottier (M. André), *les Monuments français inédits*, texte, 50, 121, 132, 188, 307, 310, 370, 455, 578, 741.

Pourtalès (M. le comte de) réunit à sa collection d'antiquités des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 9. — Objets de sa collection cités, 124, 134, 140, 184, 189.

Préaux (M.); sa collection très riche en faïence française du xvie siècle, 306; — objet cité de cette collection, 588.

Prudence, poëte latin, cité, 77, 78, 209.

Reinaud (M.), membre de l'Institut, a traduit les inscriptions arabes, persanes et turques de la collection, 390; — son ouvrage sur les *Monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le duc de Blacas*, cité, 390, 394, 400, 406; — sa traduction des *Voyages faits par les Arabes et les Persans dans l'Inde et à la Chine au* ixe *siècle*, 396; — ses recherches sur l'origine et l'âge des ustensiles arabes en cuivre damasquiné, 404; — sa traduction d'un passage de la géographie de Ibn-Sayd, 406.

Reliquaires portatifs, ou bijoux de piété, 237, n°s 434, 983, 990, 1026, 1057, 1058, 1059, 1069.

Retables. Les retables portatifs commencent à être en usage au xive siècle, 26; — prennent de grandes proportions au xve et xvie siècle, surtout en Allemagne, 33; — sculptés dans la partie centrale avec volets peints, 34; — de petite proportion pour les oratoires et les appartements, 35; nom qu'ils reçoivent en Allemagne, 35; — ceux de la collection, n°s 3, 5, 147, 148, 1481; — retables d'intérieur, sans volets et de forme monumentale, n°s 1482, 1483, 1487.

Révoil (M.) s'occupe un des premiers de collecter des objets du moyen âge et de la renaissance; sa collection, achetée par Charles X, est placée au Louvre, 7.

Revue archéologique citée, 118, 226, 395, 404 et 406 (les citations faites à cette dernière page sont indiquées par erreur comme tirées des *Annales archéologiques*), et 412.

Riocreux (M.) a le premier remis en lumière les poteries hispano-arabes, 284; — sa *Description du musée céramique de Sèvres*, citée, 329.

Roquefort (M.), *Glossaire de la langue romane*, 203.

Sabellicus (Cocceius), historien vénitien, cité, 122, 343, 357.

Saint-Denis (église abbatiale de); siége de Dagobert qui s'y trouve, 213.

Saint-Jean-de-Latran; ses portes de bronze, 55, 64, 70, 79; — reliquaire de son trésor, 245.

Saint-Jean (baptistère de), à Florence; ses portes de bronze, 161, 248, 249; — son autel d'argent, 154, 243, 250 et suiv.

Saint-Marc (église de), à Venise; sa *palla d'oro*, 121; — les vases en matière précieuses de son trésor, 204.

Sandi (Vettore), *Storia civile della rep. di Venezia*, 345.

Sansovino, historien italien, cité, 122, 123, 150.

Santa-Maria del Fiore (église de), cathédrale de Florence. Sculptures de Luca della Robbia, 290, 291. — Reliquaire de son trésor, 247.

Sauvageot (M.), un des premiers archéologues qui se sont occupés de recueillir les objets meubles du moyen âge et de la renaissance; richesse de sa collection, 8, 312; — objets cités de cette collection, 41, 184, 185, 190, 306.

Scaliger (Jules-César), cité, 288.

Schongauer ou **Schön** (Martin), peintre et graveur allemand, 94, 178, 584; — tableaux de lui, n° 1481.

SCULPTURE; notions générales; sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge, 15; — époque carlovingienne, 16; — pièces de la collection qui datent de cette époque; intérêt qu'elles présentent sous le rapport de l'iconographie chrétienne, 17, et n°s 139, 140, 141; — nouveau style au xie siècle, 18; — caractères généraux de la sculpture en France, en Allemagne, en Angleterre et dans les Flandres du xiie au xve siècle, 19; — au xvie, 21; — spécimens de sculpture mobilière de ces époques, tirés de la collection, 21; — petite sculpture allemande en bois et en pierre de la première moitié du xvie siècle, 38; — portraits sur pierre et sur bois de l'école allemande du xvie siècle, 40; — sculpture byzantine du xie au xviie siècle, 28; — italienne au xve siècle, 36; — sous Louis XIII et Louis XIV, 43; sous Louis XV, 44; — chez les Chinois, 387; — chez les Indiens, 388. — Voyez *Glyptique et Numismatique*. — Pour les monuments sculptés de la collection, voyez la *Table des divisions* et les articles qui suivent.

Sculpture en bois; elle prend un grand développement au xve siècle, 33; — est souvent peinte et dorée, 34; — pièces de très petite proportion du xve siècle, 36, n°s 15, 17, 18, 23, 24, 25, 43; — portraits-médaillons de l'école allemande, 40; —

sculpture en bois de la seconde moitié du XVIe siècle, 42 ; — délicatesse des arabesques sculptées à cette époque, 42 ; — au XVIIe et XVIIIe siècle, 43 ; — est appliquée à la décoration des meubles durant le moyen âge et surtout au XVe et XVIe siècle, 377 et suivants. — Monuments de la collection, sculptés en bois : européens, nos 1 à 102 et 1415, 1418, 1479, 1481, 1497, 1500, 1501, 1509, 1511, 1512, 1533, 1534, 1539, 1540, 1542, 1543, 1545, 1551, 1552, 1554 à 1557, 1563, 1564, 1565 ; — orientaux, nos 1595 à 1612, 1890.

Sculpture en matières tendres, 23 et suivantes. — Voyez *Sculpture en bois, en ivoire, en cire, Agalmatolithe, Plastique, Speckstein.*

Sculpture en cire ; pratiquée en Italie dès la renaissance de l'art, 51 ; — portraits-médaillons en cire très en vogue en Italie au XVIe siècle, 52 ; — en Allemagne, 53, no 110 ; — portraits en haut relief du XVIIe siècle, 54 ; — sujets traités en bas-relief, 54, no 122.

Sculpture en ivoire ; diptyques et triptyques au moyen âge, 23 ; — peuvent fournir d'utiles renseignements aux artistes, 25 ; — à sujets profanes du moyen âge, 27 ; — remplacée au XVe siècle par le bois, 44 ; — du XVIe au XVIIIe siècle, 44 ; — on recommence à travailler l'ivoire en Italie au XVIe siècle, 44 ; — les élèves des célèbres graveurs en pierres fines de cette époque s'en occupaient, 47 ; — elle a été principalement cultivée aux XVIe et XVIIe siècles dans les Flandres, en Hollande et en Allemagne, 44 ; — plusieurs souverains s'adonnent à cet art, 45 ; — que penser de l'attribution faite à Michel-Ange et à Cellini de sculptures en ivoire, 46 ; — artistes italiens qui ont sculpté l'ivoire, 47 ; — allemands et flamands, 47 et suivantes ; — français, 50 ; — spécimens tirés de la collection, 50. — Pièces de la collection en ivoire sculpté : parmi les monuments européens, nos 139 à 303, 1414, 1416, 1417, 1421, 1430, 1474, 1476, 1477, 1479, 1492 à 1494, 1502, 1507, 1508, 1515, 1516, 1523, 1528 à 1532, 1535, 1547 à 1550, 1553, 1559 à 1561, 1566, 1567 ; — parmi ceux de l'Orient, nos 1633 à 1639, 1704, 1887, 1888, 1900, 1962 à 1964.

Sculpture en métal ; fonte et ciselure des métaux au moyen âge, 54 ; — au XIe siècle, les procédés de cet art étaient à peu près perdus en Italie, 54 ; — travaux en Allemagne dès le XIe siècle, 55 ; — cet art reparaît en Italie au XIIe siècle, 55 ; — André de Pise en perfectionne la technique, 55 ; — au XIIe et XIIIe siècle on savait fondre le bronze en France, 55 ; — médaillons tumulaires allemands du XVe et du XVIe siècle, 57 ; — bronzes florentins du XVIe siècle, 58 ; — portraits-médaillons en métal, 58 ; — ciselure en fer allemande, 59 ; — travail au repoussé ou *sphyrélaton*, 61 ; — statuettes d'or et d'argent religieuses en grand nombre au XIVe siècle, 233. — Monuments de la collection sculptés en métal : européens, n 304 à 388, 1478, 1519, 1520, 1544, 1546 ; — orientaux, nos 1640 à 1655, 1893 Voyez *Bronze (vases de) Fer ciselé, Serrurerie.*

Sénèque, cité, 71, 77.

Sens (cathédrale de) ; objets de son trésor cités, 98, 219, 384.

SERRURERIE au moyen âge, 368 ; — au XVIe siècle, 368, nos 1431 à 1445.

Speckstein, pierre calcaire sculptée en Allemagne au XVIe et XVIIe siècle, 39, 40. — Sculptures de la collection en cette matière, nos 104, 105, 107, 108, 109, 114, 116, 117.

Sphyrélaton ; travail au repoussé, 61.

Suger, abbé de Saint-Denis ; son livre *De rebus in administratione suâ gestis*, 64, 213, 218, 224 ; — cité encore, 3, 55, 65, 70, 223.

Tétraptyque ; ce que c'est, 23, à la note, no 160.

Texier (M. l'abbé) ; son opinion sur l'époque à laquelle vivait Théophile, 64 ; — sur un émail de la collection, 186 ; — citations tirées de ses ouvrages, 63, 130, 131, 135, 144, 145, 148, 150, 151, 167, 184, 185, 186, 189, 191, 193, 208.

Théophile, moine artiste ; sa *Diversarum artium schedula*, 61 ; — époque à laquelle il a vécu, 62 ; — technique des vitraux du XIIe siècle d'après lui, 83 ; — son *Traité de l'orfévrerie*, 224 ; — décrit les procédés pour préparer le bois avant d'y peindre, 90 ; — et pour y appliquer la peinture à l'huile, 91, 92 ; — mosaïques byzantines d'après lui, 100 ; — décrit la fabrication des émaux cloisonnés, 108 à 114 ; — fait connaître leur emploi, 126 ; — désigne les Toscans comme habiles dans l'exécution de ces émaux, 141 ; — signale les Arabes comme habiles dans l'art de travailler les métaux, ce qui est confirmé par les écrits des Arabes, 407 ; — fait connaître les procédés de la décoration en émail des poteries byzantines, 277, 278 ; — les procédés de l'art de la verrerie, et attribue aux Grecs la fabrication des vases de verres ornementés, 333 ; — fait aussi mention des Français comme d'habiles verriers, 337 ; — fait connaître le système de décoration des meubles, 375 ;

son *Traité* cité encore, 70, 82, 84, 130, 142, 158, 223, 225, 232, 252, 261, 263 284, 412, 693.

Théophraste, cité, 330.

Thiers (M.), *Histoire du Consulat et de l'Empire*, 5.

Trebellius Pollion, cité, 332.

Trésor impérial de Vienne; on y conserve des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 10 ; — objets de cette collection cités, 17, 46, 120, 126, 179, 205, 269, 371.

Trésor numismatique; citation tirée de cet ouvrage, 58.

Triptyques, sculptés ou peints, 25 ; — appartenant à la collection, n°s 43, 144, 147, 148, 152, 164, 548, 549, 550, 692, 693, 749, 1026, 1490, 1491.

Vaissette (dom Joseph), *Histoire du Languedoc*, 162.

Valle (le père della), *Istoria del duomo d'Orvieto*, 172, 173, 174, 175, 243.

Vasari, peintre florentin, attribue à tort à Margaritone l'invention des tableaux portatifs sur bois, 90; et à Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile, 92 ; — citations tirées de ses *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, 38, 52, 53, 59, 69, 90, 160, 161, 173, 174, 175, 200, 201, 204, 242, 246 à 258, 262, 264, 289, 291, 297, 364, 375, 376, 379.

Vatican (palais du) ; émaux peints qui y sont conservés, 176.

Vereinigten Sammlungen, musée de Munich, où sont conservés des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 9 ; — objets de cette collection cités, 40, 41, 45, 46, 178.

VERNISSURE ; les ouvrages de vernissure du Japon et de la Chine reçoivent le nom de laque, 400 ; — nature du vernis, 400 ; — son emploi, 401 ; — ouvrages en laque, n°s 1134, 1595, 1891, 1896, 1906, 1917 à 1958.

Verre blanc ; ce que c'est, 349, note 1re, 357. — Objets en verre de cette espèce appartenant à la collection : des fabriques vénitiennes, n°s 1218 à 1247 ;—de Bohême gravé, 359 et n°s 1386, 1387, 1391

Verre craquelé ; procédé d'exécution, 694. — Objets en verre de cette espèce, n°s 1228, 1231, 1232, 1234 à 1236, 1241, 1283.

Verre doublé, à réseau de filigranes (*a reticelli*), 354; — procédés de fabrication, 355, 357. — Objets en verre de cette espèce, n°s 1348 à 1365.

Verre émaillé, ou peint en émail et souvent rehaussé d'or ; ce que c'est, 79, 357. — Vases de verre peint en émail de la collection : des fabriques vénitiennes, n°s 1269 à 1289 ; allemandes, n°s 1377 à 1385 ; d'une autre fabrique, n° 1389.

Verre-mosaïque (*fioriti* ou *millefiori*), 355, 358 ; — procédés de fabrication, 356. — Vases en verre-mosaïque de la collection : antiques, 1215, 1216 ; de Venise, 1366 à 1376.

Verre a ornementation filigranique (*a ritorti*), 343: procédés de fabrication, 348 à 354, 357, 701.—Objets de ce verre dans la collection, n°s 1290 à 1346.

Verre semé d'or ; ce que c'est, 692. — Vases de la collection décorés de cette manière, n°s 1218, 1250, 1253, 1257, 1269, 1271, 1274, 1275, 1283.

Verre teint ; ce que c'est, et différence avec le verre peint, 79, 349, note 3, 357. — Vases de verre teint de la collection : antiques, n°s 1211 à 1214, 1217 ; de Venise, n°s 1248 à 1268, 1269, 1271 à 1277, 1284 ; d'une autre fabrication, n° 1389 ; de Kunkel, n° 1390.

VERRERIE ; la découverte du verre remonte à une haute antiquité, 329, — en Égypte et en Phénicie, 330 ; — chez les Romains, 331 ; — les procédés des Romains étaient perdus au temps où vivait Éraclius, qui les a décrits, 335 et 336 à la note ; — verrerie chez les premiers chrétiens, 332 ; — chez les Grecs du Bas-Empire, 333 ; — au moyen âge dans l'Europe occidentale, 337 ; — avant le xve siècle on n'y fabriquait pas de vase de verre décoré, 338 ; — verrerie chez les Vénitiens, du xiiie siècle à la fin du xive siècle, 339 et suivantes ; — décrets du gouvernement qui prouvent l'importance des fabriques de verre à Venise dès le xiiie siècle, 340 ; — l'île de Murano est choisie pour l'établissement des verreries, 340 ; — grand commerce des Vénitiens en bijouterie de verre à la fin du xiiie siècle, 340 et suiv. ; — causes qui entraînèrent les Vénitiens vers cette branche de fabrication, 341 ; — influence des voyages de Marco-Polo, 341 ; — de la verrerie vénitienne au xve et au xvie siècle, 343 ; — invention du verre filigrané, 343 ; — peines portées contre les verriers qui s'établiraient à l'étranger, 344 ; — priviléges qui sont accordés aux verriers de Murano, 345 ; — anciens verriers inscrits sur le *livre d'or* de la commune de Murano, 346 ; — extinction de l'art de la verrerie à Venise, 346 ; — verroteries vénitiennes recueillies dans la collection, 347 ; — procédés de fabrication des verres filigranés, 348 et suiv. ; — verres doublés à réseau de filigranes,

354; — verres mosaïques, 356; — vases de formes bizarres, 356 et nos 1220 à 1227; leur emploi, 356; — classification adoptée des diverses sortes de verroteries vénitiennes, 357; — verrerie allemande, 358; — verroterie émaillée, 358; — verroterie taillée et gravée de Bohême, 359; verres colorés de Kunkel, 359.— Pour les divers objets de verrerie de la collection, voy. la *Table des divisions* et le mot *Verre*.

VITRIFICATION (espèce de) de fabrication chinoise, de couleur blanc laiteux, et qui imite le jade blanc. Elle est plus connue sous le nom de pâte de riz, nos 1874 à 1879;—autre de couleur jaune de chrôme, no 1880.

VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, 272.

WAY (M. Albert); citations tirées d'un article inséré dans le *Archæological Journal*, 125, 132, 133, 137, 146.

WILLEMIN (M.), graveur; sa publication *les Monuments français inédits;* se fait antiquaire, et, l'un des premiers, réunit des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, 6. — Planches de cet ouvrage, citées, 51, 289, 121, 132, 307, 375, 461, 496, 577. Voyez *Pottier* (*M. André*).

WINKELMANN, cité 77, 324.

LISTE DES ARTISTES CITÉS DANS L'OUVRAGE.

ABRÉVIATIONS : All., *allemand;* arch., *architecte;* arm., *armurier;* cal., *calligraphe;* cér., *céramiste;* cisel, *ciseleur;* dam., *damasquineur;* dess., *dessinateur;* em., *émailleur ou émail;* fl., *florentin;* flam., *flamand;* fr., *français;* gr., *graveur;* gr. en p., *graveur en pierres fines;* horl., *horloger;* it., *italien;* iv. ou ivoir., *ivoirier ou ivoire;* marq., *maître en marqueterie;* méd., *médailles;* mod., *modeleur;* orf., *orfèvre;* p. ou peint., *peintre;* sculp., *sculpteur;* ver., *verrier;* vén., *vénitien.*

Abbon, orf. de Limoges, 212.
Acier (François), sculp. fr., 324.
Agnolo de Sienne, sculp., 37, 160, 173, 174, 242.
Agnolo (Luca), orf. it., 264.
Agostino de Sienne, sculp., 37, 160, 173, 174, 242.
Alberti (Cherubinus), gr., 532.
Aldegrever (Heinrich), peint. et gr. all., 104, 531.
Algardi (Alessandro), sculpt. it., 47.
Altdorfer (Albrecht), peint. et gr. all., 104.
Ambrogio (Giovanni), tourneur dam., 201.
André de Pise, sculp., 37, 55, 242.
Andrea del Sarto (Andrea Vannucchi dit), peint. fl., 52.
Andreoli. Voyez *Giorgio.*
Androuet du Cerceau, arch. et gr., no 638.
Angermann, sculp. iv., 48, no 223.
Anichini (Luigi) de Ferrare, gr. en p., 69.
Arditi (Andrea), orf. fl., 159, 246 à 248, no 906.
Armand, p. cér. à Sèvres, 328.
Andreoli (Salimbene et Giovanni), p. cér., 295. Voyez *Giorgio, Vicenzo* et *Cencio.*
Avice, horl. à Reims, no 1474.
Balin, orf. fr., 272.
Ballarin, ver. vénitien, 346.
Bartolommeo de Pola, marq., 380.
Barthel, sculp. en iv., 48.
Bartholi (Giovanni), orf. siennois, 245.
Bartolucci, cér. d'Urbania, 304
Bartoluccio. Voy. *Ghiberti.*
Baumgartner (Ulrich), ébéniste, 382.
Beaubrun, peint. fr., no 593.
Becto, fils de Francesco, orf. it., 252.
Beham (Hans-Sebald), peint. et gr. all., 105, 534.
Beham (Bartholomeus), gr. all., no 761.
Bellin (Giovanni Bellini, dit Jean), peint. vénitien, 95.
Benchert (H.), p. ém. sur vases de verre, 359.
Benedetto da Maiano, sculp., arch. et marq., 37, 379, 380.
Berain (Jean), dess. et gr. fr., 533, no 1512.
Berger (Magnus), sculp. en iv., 49.
Beringarius, callig., 221.
Bernard, p. ém., 192.
Bernardi (Giovanni), de Castel Bolognese, gr. en p., 47, 58, 69, no 335.
Bernardo (Gamberelli), sculp. fl., 37.
Bernelin, orf. de Sens, 219.
Bernuin, orf. de Sens, 219.
Biancardi (Antonino), arm. dam., 201.
Bigaglia, ver. vénitien, 346.
Birkenhultz (Paul), gr., 537.
Bleremberg, peint., no 460.
Blesendorf, peint. ém. all., 197.
Bloc (Conrad), gr. en médailles, 59.
Blondus ou Leblond, gr., 372, 538.
Boey (Guillaume), orf. de Paris, 239.
Boileau, directeur de la man. de Sèvres, 328.
Boisse (Jehan), p. ém., 191.
Boit (Charles), p. sur ém., 196.
Boizot, p. fr., 328.
Bologne (Jean de), sculp. 264, no 97, 315.
Bonaventure (Nicolò), orf. it., 246, 247.
Bonin, p. ém., 192.
Bonnano de Pise, fondeur en bronze, 55, 64.
Bordier, orf. et peint. sur ém., 195, 196.
Bossiut (Van), sculp. en iv., 48, 50.
Boule (André-Charles), ébéniste, 383, nos 1453, 1512.
Braccioforte (Antelletto), orf. it., 212, 246, 247.

Braccini (Atto), orf. it., 244.
Brecheisen, peint. cér. all. 324.
Briani (Cristoforo), ver. vénitien, 342.
Briot (François), orf. fr., 207, 267, 268, nos 970, 971.
Brosamer (Hans), gr. all., 533.
Brüggemann (Hans), sculp. all., 34, 40.
Brunelleschi (Filippo), sculp., arch. et orf. fl., 241, 244, 246, 248.
Bry (Théodor de), gr. et orf. all, 105, 270, 271, 536, no 922.
Buonarotti. Voyez *Michel-Ange*.
Buoni (Ludovico), orf. it., 245.
Buffalmacco (Buonamico), peint. fl., 549.
Caldara Polidoro ou Polidoro di Caravaggio, peint. it., 532.
Callot, peint. et gr., nos 455, 639.
Caraglio (Jacopo) de Vérone, 69, no 415.
Caradosso. Voyez *Foppa*.
Carovage ou Carovagius, horl., 370.
Castel, peint. cér., 328.
Caton, peint cér., 328.
Cavallini (Pietro), peint. it., 549.
Cellini (Baccio), marq., 379.
Cellini (Benvenuto). Voyez *à la Table des matières*.
Cencio (Vincenzo Andreoli, dit), peint. cér. it., 295.
Cenni (Bartolommeo), orf. fl., 251.
Cesari (Alessandro), gr. en méd., 58, 69.
Charlier, peint. fr., nos 459, 622, 624, 625.
Chartier (Pierre), peint. sur ém., 195.
Châtillon (Louis de), peint. sur ém., 196.
Chaudet, sculp. fr., no 130.
Chérestrate, cér. grec, 275.
Chevalier, sculp. en iv., 50, 54.
Chousy, peint. ém., 194.
Chulot, peint. cér. fr., 328.
Cillio ou Giglio de Pise, orf., 244.
Cimabue (Giovanni), peint. fl., 100.
Cione, orf. it., 160, 174, 243, 247, 250, 251.
Cipriano, orf. it., 245.
Civo (Bernardo), arm. dam., 201.
Claude, peint. sur verre, 88.
Claux de Fribourg, orf., 239.
Coldoré, gr. en p. fr., 69.
Colin (Pierre), peint. ém., 191.
Collaert (Jean), gr. flam., 105, 271, no 656.
Copé Fiammingo, sculp. en iv., 47, 50, 464.
Corœbus d'Athènes, cér., 275.
Court (Jehan), dit Vigier, p. ém., 188, nos 728 à 730.
Court ou Courteys (Suzanne), peint. ém., 190, nos 753 à 756.
Courteys ou Courtois (famille), 105, 179, 187.
Courteys (Pierre), peint. ém., 184, 187, nos 731 à 736.
Courteys (Jean), peint. ém., 187, 188, 189, 190, nos 478, 737 à 747.
Courteys (I.-D.), peint. ém., 188, nos 750, 751.
Courteys (Martial), peint. ém., 190, no 752.
Courtois. Voyez *Courteys*.
Courtois (les deux), orf. fr., 272.
Cousin (Jean), peint., sculp. et arch., p. sur verre, 88.
Cristoforo, fils de Paolo, sculp. it., 251.
Cursinet, arm. dam., 201.
Daebler (Michel), sculp. it., 49, nos 280 à 282.
Damiano (fra), marq. it., 380.
Danti (Vicenzio), orf. it, 264.
Darmancourt, peint. fr., no 652.
Defontaine, orf. fr., 272.
Degaux, peintre, no 463.
Delahaie, orf. fr., 267.
De Laulne (Étienne), dit Stephanus, gr. fr., 105, 179, 188, 265, 372, 535, nos 731, 751, 765.
Delaunay, orf. fr., 272.
De Leu (Thomas), gr. fr., no 637.
Dello, peint fl., 376, 383.
Desiderio da Settignano, sculp. it., 37, 38 no 105.
Desjardins (François), orf. fr., 267.
Dibutade de Sicyone, céramiste, 275.
Diepenbeke (Abraham Van), peint., no 555.
Dietrich, peint. et gr. all., 324.
Dinglinger (J. M.), orf. et ém. all., 273, 274.
Dinglinger (George-Frederich), peint. sur ém., 197, 274.
Dodin, p. cér. à Sèvres, 328.
Dollinger (Hans), sculp. et gr., 40, no 104.
Domenico de' Cammei, gr. en p., 68.
Domenico di Marietto, marq., 379.
Donatello, sculp. et arch. fl., 37, 52, 241, 246, 248.
Dondis (Jacques de), horl., 370.
Dubié, orf. et peint. sur ém., 195.
Duboule, horl. fr., no 1461.
Dudunt, horl. fr., no 1468.
Dupré, sculp. fr., 59, no 355.
Du Quesnoy (François), dit François Flamand, sculp., 43, 47, 50, nos 203, 204.
Durand, peint. sur ém., 196.
Durantino (Guido), peint. cér., 298.
Dürer (Albert), p., sculp. et gr. all., 35, 38, 39, 41, 57, 59, 94, 95, 96, 104, et no 548.
Éloy (saint), orf. fr., 212, 213.
Évans, peint. cér., 328.
Eyck (Hubert Van), peint. flam., 93.
Eyck (Jean Van), dit Jean de Bruges, peint. flam., 92, 93, 94, 96.
Falconnet, sculp. fr., 328, no 1207.
Falz (Raimund), gr. en méd. et sculp. en iv., 50, 273.
Ferrand (Jacques-Philippe), peint. sur ém., 196.
Ferrante Bellino, cisel. en fer, dam., 201.
Figino (Giovanni-Pietro), dam., 201.
Filarete (Antonio), sculp. it., 250.
Filippo, orf. it, 245.
Finiguerra (Maso), orf. et gr. fl., 103, 252.
Flamand (François). Voyez *Du Quesnoy*.
Flötner (Peter), sculp. all., 39.
Fontaine, sculp. fr., no 365.
Fontana (Orazio), peint. cér., 297, 298.
Fontana (Flaminio), peint. cér., 298.

Foppa (Ambrozio), dit Caradosso, orf., cisel. et ém., 162, 254, 262.
Forzore. Voyez *Spinelli.*
Fragonard, peint. fr., n°s 457, 458.
Francesco, fils de Giovanni, orf. fl., 251.
Francia (Francesco Raibolini, dit le), peint., orf. et ém., 161, 253, 254.
Franck (François) le jeune, peint., n° 552.
Franco (Battista), dit le Semolei, peint. vén., 297, 298, 300, 301, 302.
Gaddo Gaddi, peint. fl., 100.
Gatti (les frères), peint. cér., 298.
Gautier Dufour, orf. à Paris, 239.
Gazzabin, ver. vén., 346.
Geri (Berto), sculp. et orf. it., 251.
Ghiberti (Bartoluccio), orf. fl., 161, 248, 250.
Ghiberti (Lorenzo). Voyez *Table des matières.*
Ghirlandajo (Tommaso del), orf. fl., 253.
Ghirlandajo (Domenico Corradi, dit), orf. fl., 253.
Ghoro, fils de Neroccio, orf. de Sienne, n° 907.
Giglio. Voyez *Cillio.*
Giorgio (Andreoli, dit Mastro), peint. cér. it., 294, 295, 300, n°s 1142 à 1144.
Giotto, peint., sculp. et arch. fl., 100, 241, 549.
Giovanni da Firenzuola, orf. it., 263.
Giovanni delle Corniole, gr. en p. fines, 68.
Giovanni (Fra), de Vérone, marq., 380.
Girardon, sculp. fr., 50.
Girard d'Orléans, sculp. en bois, 33.
Girolamo della Cecca, marq., 379.
Girolamo dal Prato, orf. it., 264.
Giuliano da Maiano, sculp., arch. et marq., 37, 379.
Giuliano (les frères Filippino et Domenico), sculp. en meubles, 379.
Giusto, marq. it., 379.
Gladehals (Jacob), gr. en méd. all., 59.
Glaucus de Chios, dam., 199.
Goes (Hugues Van der), peint. flam., 93.
Greiff (Hans), orf. all., 476, n° 304.
Grenier, peint. fr., n°s 462, 560.
Gribelin (Isaac), peint. sur ém., 195.
Guantari, call., n° 645.
Guernier (Louis du), peint. sur ém., 196.
Guido, fils de Savino d'Urbania, peint. cér. 298.
Guillaume, peint. sur verre, 88.
Guinamundus, sculp. et ém., 145.
Hailler (Daniel), gr., 537.
Hainhofer, peint. et arch. all., 381.
Hall, peint., n° 631.
Hallaycher (Mattheus), horl., n° 1471.
Hannequin, orf. fr., 239.
Harrich (Christoph), sculp. en iv., 48, n°s 196, 197.
Hébrat (Jean), horl., n° 1472.
Hemling (Hans), peint. flam., 94.
Henry, orf. fr., 239.
Hikmety, call. turc, n° 1715.
Holl (Helias), peint. all., n° 456.
Holland (Steven Van), gr. en méd., 59.
Hopfer (Daniel), gr., 531.
Höroldt (J.-G.), peint. et model. all., 323.
Huault (Peter et Amicus), peint. sur ém., 197.
Hufnagel (Heinrich), orf. all., 240.
Hulsen (Isaias Van), gr., 537.
Jacobs (Jean), de Haerlem, horl., n° 1465.
Jacopo della Quercia, sculp. it., 248.
Jacquard (Antoine), gr. et arm. fr., 365, 532.
Jamnitzer (Wenzel), orf. all., 269.
Jamnitzer (Christoph), orf. all., 270.
Janet (François Clouet, dit), n° 571.
Jean de Clichy, orf. fr., 239.
Jean de Pise, sculp. it., 37, 159, 160, 173, 174, 241
Jean de Limoges, ém., 147.
Johanne, horl. fr., n° 1473.
Jolly, horl. fr., 372.
Jousse (Mathurin), serrur. fr., 368
Kändler, sculp. all., 323, n° 1202.
Karl (Matthias), gr. en méd. all., 59.
Kellerthaler (D.), orf. all., 269, 271, 381, n° 313.
Kern (Léonard), sculp. en iv., 48, 50.
Keyll (Johann), peint. en ém. sur vases de verre, 359.
Kip (I.), peint. en ém., 186, n° 757.
Kollmann, arm. all., 365.
Krabensberger, sculp. all., 49.
Kraft (Adam), sculp. all, 34, 38.
Kranach (Lucas), peint. et sculp. all., 40, 41.
Kreizer (Conrad), horl. all., n° 1458.
Krug (Ludwig), sculp. all., 39.
Krueger, sculp. iv., 50, n° 284.
Kunkel, chimiste verrier all., 359, n° 1390.
Labarre, orf. fr., 272.
Lagrenée, peint., 328.
L'Aigle (Nicolas de), verr. vén., 356.
Lamberti (Nicolo), sculp. fl., 250.
Lanfranco (Girolamo), cér. it., 298.
Lanfranco (Giacomo ou Jacomo), cér. it., 298, 302, n° 1164.
Laroche, peint. cér., 328.
Laudin l'aîné (Noël), peint. en ém., 193, 194, n°s 785 à 788.
Laudin (Joseph), peint. en ém., 194, n°s 789 à 794.
Laudin (Valérie), peint. en ém., 194.
Lautizio, orf. it., 264.
Leblant (J.), peint. sur ém., 196.
Lebraellier (Jean), sculp. en iv. fr., 28.
Lebrun (Charles), peint. fr., 272.
Legaré (Gilles), orf. et gr. fr., 538.
Legrand, horl. fr., n° 1469.
Lemasson (Antoine), peint. en ém., 192.
Léonard, dit Limousin, peint. en ém., 182, 183, 184, n°s 696 à 706.
Léonard Limousin (Jean), peint. en ém., 191, n°s 774 à 780.
Leonardo, fils de Giovanni, orf. fl., 52, 243, 244, 246, 251, 290.
Leonardo, fils de Matteo, orf. it., 244.
Leroy (Julien), horl., n° 1475.

Leroy (Pierre), horl., nº 1454.
Lesueur (Eustache), peint. fr., 43.
Leygeber, arm. et cisel. en fer all., 60, 365.
Liotard, peint., 196, nº 625.
Lobenigke, sculp. en iv., 48.
Lucas de Leyde (Lucas Dammesz, dit), peint. holland., 94, 95, 96, nº 550.
Lüch, sculp. iv. et modeleur cér., 49, 324.
Luithardus, call., 221.
Lydon, peint. en ém., 194.
Mabuinus, orf. gaulois, 210.
Magdeburger (Hieronymus), gr. en méd., 59.
Maler (Valentin), gr. en méd., 59.
Maller (Venceslas), mod. en cire, 53.
Marc-Antoine. Voyez *Raimondi*.
Marci (Giovanni), orf. it., 245.
Margaritone, peint., sculp. et arch. fl., 90, 92, 160.
Martin, peint. inventeur d'un vernis ; — ses ouvrages de peinture, nos 464, 1574 à 1586, 1590, 1594 ; — ses imitations d'objets de la Chine et du Japon, nos 367, 1587 à 1589, 1710, 1711.
Masolino da Panicale, peint. et orf. fl., 250.
Mautreux (Jean de), orf. fr., 239.
Mehlem (Van), peint. fl., 94, 96, nº 549.
Mekenem, peint. flamand, 93.
Mengs (Ismaël), peint. sur ém. all., 197.
Mengs (Raphaël), peint. all., 197.
Mérault, peint. cér. à Sèvres, 328.
Meytens, peint. suédois sur ém., 197.
Michel-Ange (Michelagnolo Buonarotti, dit), peint., sculp. et arch. fl., 46, 52, 58, 255, 261, nº 335.
Michelagnolo di Viviano da Pinzidimonte, orf., cisel et ém. fl., 162, 254, 255, 364.
Michelozzo, sculp. et arch. fl., 251.
Mignot (Daniel), orf. et gr., 537.
Milano, fils de Dei, orf. it., 252.
Mimbielle, peint. en ém., 191.
Minore, marq. it., 379.
Miotto ou Miotti (Domenico), ver. vénitien, 342, 346.
Misseroni ou Misuroni (famille), gr. en pierres fines, 204, 205.
Mohammed, fils de Zin-Eddin, fondeur et dam. arabe, 406.
Monte (Michele), orf. it., 251.
Monvearni, peint. en ém., 176, 177, 180, nos 691 à 693.
Morlière d'Orléans, peint. sur ém., 195.
Moser (Lucas), sculp. all., 34.
Motta, ver. vénitien, 346.
Mouret (Dominique), peint. en ém., 191.
Müller (Constantin), gr. en méd., 59.
Muro, ver. vénitien, 346.
Mutina (Tommaso, dit de), peint. de Modène ; il travaillait à Prague (par erreur on l'a dit de Prague), 91.
Myrmécide, horl., 371.
Myron, sculp. grec, 276.
Nassaro (Matteo dal), gr. en p., 69.
Nero (Lorenzo del), orf. fl., 248.
Nicolas de Pise, sculp. et arch., 36, 159, 241.
Nicolò, fils de Guglielmo, orf. it., 244.
Niquet, peint. cér. à Sèvres, 328.
Noalher (Jacques), peint. en ém., 192, nº 783.
Nofri, orf. it., 244.
Noualher (Pierre), peint. en ém. 192, nº 784.
Noualher ; autres peintres en ém. du même nom, 194.
Obstal (Van), sculp. en iv., 48.
Ognabene (Andrea), orf. it., 242.
Orcagna, sculp. et arch. fl., 37.
Orsino, modeleur en cire fl., 52.
Palissy (Bernard), modeleur cér., 88, 307 et suiv. ; citations tirées de ses ouvrages, 308 et 309, 317.
Palissy (Nicolas et Mathurin), cér., 311.
Paolo, orf. it., 160, 174, 242.
Paolo d'Azzimino, dam., 200.
Pape, peint. ém., 176, 189, nº 748, 749.
Parpette, peint. cér. à Sèvres, 328, nº 1121.
Patanazzi (Alfonso), peint. cér. it., 299.
Patanazzi (Vicenzo), peint. cér. it., 299.
Pauquet, orf. à Paris, 669.
Peguillon, peint. en ém., 191.
Pénicaud ou Pénicault (famille), 182, 185.
Pénicault l'ancien, p. ém., 182.
Pénicaud l'aîné (Jean), 185, nos 723, 727.
Pens (Georg), peint. et gr. all., 94, 104, 534.
Permoser (Balthasar), sculp. en iv., 49, 50.
Perrin, peint. fr., nº 630.
Petit (Vincent), orf. fr., 272.
Petitot de Genève, peint. sur émaux, 195, 196.
Petitot, dessinateur, nº 640.
Pezold (Hans), gr. en médailles all., 59.
Pezolt (Hans), orf. all., 270.
Pfeifhofen, sculp. iv., 48.
Phidias, sculp. grec, 276.
Piatti (Bartolomeo), dam. it., 201.
Piccinini (Antonio, Frederico et Luccio), dam. it., 201, 364.
Piccolpasso (il cavaliere), p. cér. it., 298.
Pichler (Joseph), gr. en pierres fines, 69.
Picot (M.), peintre d'histoire. Portrait de M. Debruge Duménil, 103.
Piero dit Mino, orf. it., 264.
Pietro de Plaisance, fondeur en bronze, 55, 64.
Pietro, orf. d'Arezzo, 160, 174, 242.
Pietro, fils d'Arrigo, orf. all., travaillait en Italie, 244, 245.
Pietro, fils de Giovanni, orf. de Pistoia, 244.
Pietro, fils d'Antonio de Pise, orf., 245.
Piguigny (Jean de), orf. fr., 239.
Pilcam (Daniel Van), horl. hollandais, nº 1470.
Pilly (Salvador), ciseleur ém. it., 162.
Piloto, orf. it., 264.
Pinaigrier, peint. sur verre, 88.
Pithou aîné, peint. cér. à Sèvres, 328.
Pithou jeune, peint. cér. à Sèvres, 328.
Poillevet, peint. en ém., 194.
Pollaiuolo (Antonio del), peint., sculp. et orf. fl., 37, 161, 174, 250, 251, 252.

Pollaiuolo (Pietro), peint. et sculp. fl., 37.
Polyclète, arch. grec, 276.
Poncet (H.), peint. en ém., 192, nº 781.
Portier (Pierre), horl. fr., nº 1466.
Poussin (Nicolas), peint. fr., 43.
Pozzo (Giovanni), gr. en méd. et sculp. iv., 50.
Prieur, peint. sur ém., 196.
Primaticcio (Niccolò, dit le Primatice), peint., 170.
Pronner (Leo), sculp. iv. all., 48.
Raffaello dal Colle, p. it., 297, 298.
Raffaello (fra) de Brescia, marq., 380.
Raimondi (Marcantonio), dit Marc-Antoine, gr. it., 297, 300.
Ramel (Benédict), orf. fr., 267.
Raphaël. Voyez *Sanzio*.
Raphaël dal Colle. Voyez *Raffaello*.
Rapp, modeleur en cire all., 54.
Ratti (Agostino), peint. cér. it., 304.
Raymond (Martial), peint. en ém. 191.
Raymond (Pierre), peint. en ém. 105, 179, 184, nºs 707 à 722.
Rechambaut, p. en ém., 191.
Reitz (Heinrich), orf. et gr. all., 59, nº 384.
Retour (Robert), orf. fr., 239.
Ricciardi (Meo), orf. it., 245.
Rizzo (Paolo), orf. dam. vénitien, 200.
Robbia (Luca della), sculp., orf. et cér. fl., 37, 52, 175, 176, 246, 283, 287, 290, 291, nº 1139.
Robbia (autres membres de la famille della), 291.
Romano (Terenzo), peint. cér. it., 304.
Romero, arm. dam., 201, 564.
Rossellino (Antonio di Matteo di Domenico Gamberelli, dit), sculp. fl., 37.
Rosset, peint. cér. à Sèvres, 328.
Rosso, dit maître Roux, peint. fl., 170, nºs 633, 742, 743, 744, 746.
Rouquet, peint. sur ém., 196.
Rousseau, horl. fr., nº 1462.
Roussel, orf. fr., 272.
Ruker (Thomas), cisel. en fer all., 60.
Sadeler (Egidius), peint. et gr. flam., 299.
Salvaggio (Guido), peint. cér. it., 298.
Salvi (Antonio), orf. fl., 251.
Salviati (Francesco Rossi de') peint., 532, nºs 633, 1544.
Saly, sculp. fr., nº 640.
Sandrart (L. de), peint. en ém., 178, 194.
Sandro (Antonio di), orf. fl., 255.
Sansovino (Jacopo Tatti, dit), 52.
Sanzio ou de' Santi (Raffaello), dit Raphaël, d'Urbino, peint. et arch., 95, 170, 296, 300, nºs 698, 724, 728, 730.
Sarazin (Jacques), peint. et sculp., 272.
Sarrachi (les frères), lapidaires it., 205.
Sassoferrato (Antonio Salvi, dit), peint. it., n. 554.
Sawr (Corwinianus), gr., 535.
Schaper (Johann), peint. en ém. sur vases de verre, 359.
Schäuflin (Hans), peint. all., 40.
Schongauer ou Schön (Martin), peint. et gr. all., 94, 178, nºs 690, 1481. (Son nom s'écrit souvent en France Schoen.)
Schieferstein, ébéniste all., 381.
Schmidt, orf. all., 271, nº 1035.
Schogia, fondeur et dam. arabe, 406.
Schoorel (Johann Van) peint. holl., 94, 96.
Schwanhard (Hans), ébéniste all., 382.
Schwartz (Hans), sculp. all., 41.
Schühlein, sculp. all., 34.
Schweigger, sculp. all., nº 114.
Seguso, ver. vénitien, 346.
Sennebier de Paris, 372.
Sermand, horl. fr., nº 1460.
Servellino (Guido del), marq., 379.
Sicardi, peint. fr., nº 602.
Silber (Jonas), orf. all., 270.
Simone, sculp. fl., 37.
Sioux, peint. cér., 328.
Solis (Virgilius), gr. all., 105, 373, n. 654.
Sovico (Carlo), orf. dam., 201.
Spaendonck (Corneille Van), peint., 328.
Spinelli (Forzore), fils de Spinello d'Arezzo, orf., cisel. et ém. it., 160, 174, 243. (Son nom imprimé par erreur Forzone, p. 243.)
Spinelli (Parri), peint. et cisel., 250.
Stella, peint. fr., nº 553.
Stoss (Veit), sculp. all., 34, 38.
Strauch (Georg), peint. sur ém., 197.
Strauch (Lorenz), mod. en cire all., 53.
Suzanne, sculp. fr., nº 131.
Talus, cér. grec, 275.
Terasson (Antoine), peint. en ém., 192.
Taunay père, peint. fr., nº 466.
Terenzio, fils de Matteo, peint. cér. it., 298.
Terroux (Mlle), peint. sur ém., 197.
Teschler (Johann), sculp. all., 59.
Theau (Thillo, connu sous le nom de saint), orf. fr., 213.
Thélot (Johann Andreas), orf. all., 273.
Théodoric de Prague, peint., 91.
Théophile, moine artiste. Voyez la *Table des matières*.
Touron de Genève, peint. sur ém., 197.
Toutin, orf., peint. sur ém. fr., 179, 193, 194, 195. Émaux peints suivant sa méthode, nºs 795 à 818.
Tovaloccio (Piero, Giovanni et Romolo del), orf. it., 264.
Trezzo (Jacopo da), gr. en pierres fines it., 204.
Tribolo (Niccolò, dit le), sculp. et arch. fl., 52.
Troger (Simon), sculp. iv., 49, nºs 263, 264, 265.
Turini (Giovanni), cisel. ém. it., 161.
Turcone (Pompeo), artisan en fer dam. it., 201.
Uberto de Plaisance, fondeur en bronze, 55, 64.
Ucello (Paolo), peint. et cisel. fl., 250.
Ugolino, orf. de Sienne, 171, 173, 174, 242.

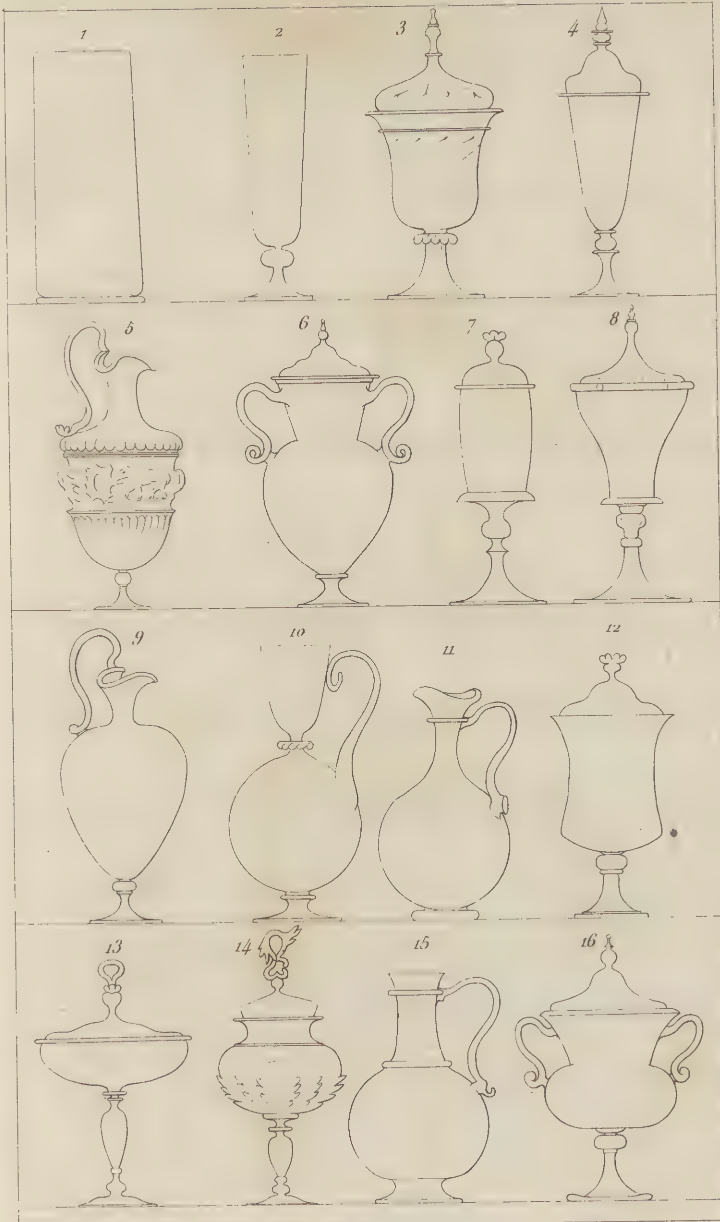
Ugolino, peint. de Sienne, 549.
Valerio Belli, dit Valerio Vicentino, gr. en pierres fines, 47, 69, 204.
Vantrossi (James), horl., nº 1459.
Vauquer (Robert), peint. sur ém. fr., 176, 195.
Verocchio (Andrea del). peint., sculp., arch. et orf. fl., 37, 52, 251, 253.
Vianen (Paulus Van), gr. en méd. flam., 59.
Vic (Henri de), horl., 370.
Vischer (Peter), sculp. all., 38, 56.
Vistosi, verr. vénitien, 346.
Vite (Timoteo della), peint. it., 294.
Volvinius, orf. et ém., 215, 219.
Walbaum (Mathäus), orf. all., 270.
Wallingfort, horl. anglais, 370.
Weckhard (Georg), sculp. en iv. all., 48.
Weihenmeyer, model. en cire all., 54.
Weiller, peint. sur ém., 197.
Werner, horl. all., 371.
Willelmus, émailleur, 132.
Woeiriot (Pierre), orf. et gr. lorrain, 105, 266, nº 635.
Wohlgemuth (Michel), peint. et sculp. all., 35, 38, 94, nº 5.
Xanto (Francesco), peint. cér., it., 295, 300, 301, nºs 1145, 1146.
Zich (Lorenz et Stephan), sculp. iv., 49.
Zeller (Jacob), sculp. iv. hollandais, 47.
Zin-Eddin, fond., dam. arabe, 407, nº 2006.
Zing, peint. sur ém. suédois, 197.
Zuccaro (Taddeo), peint. cér. it., 298.

FIN DES TABLES.



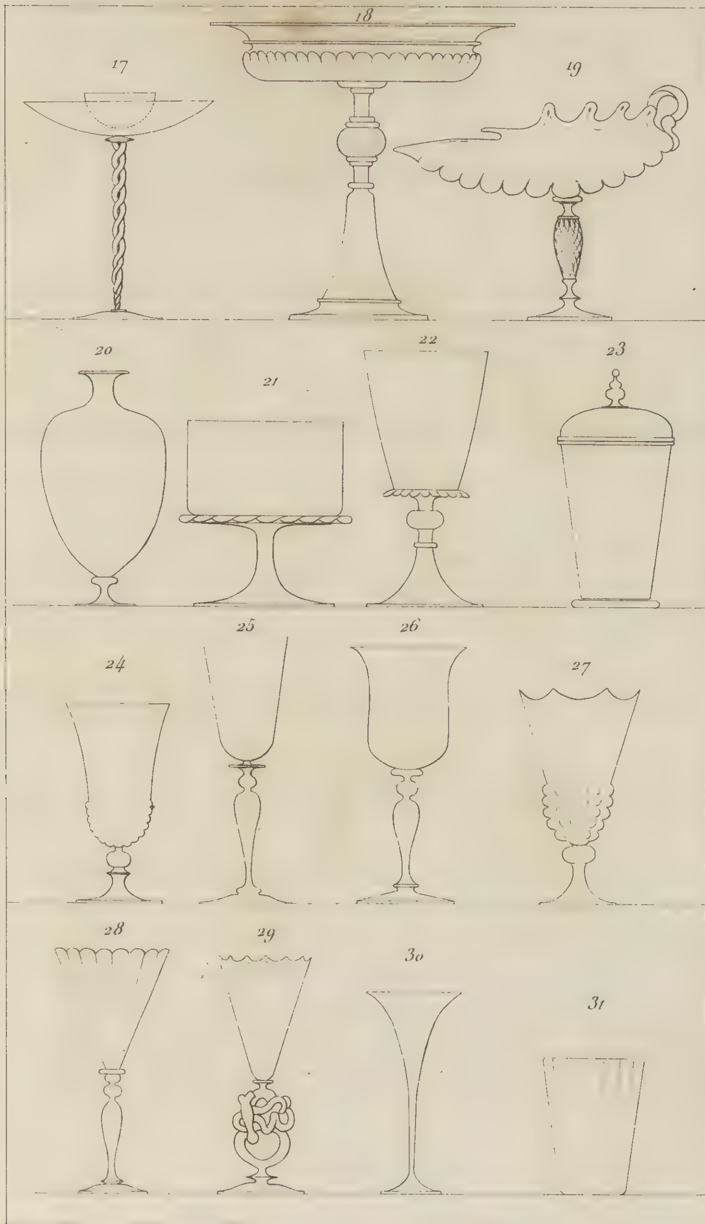
Nº 1004.

Pl. I.

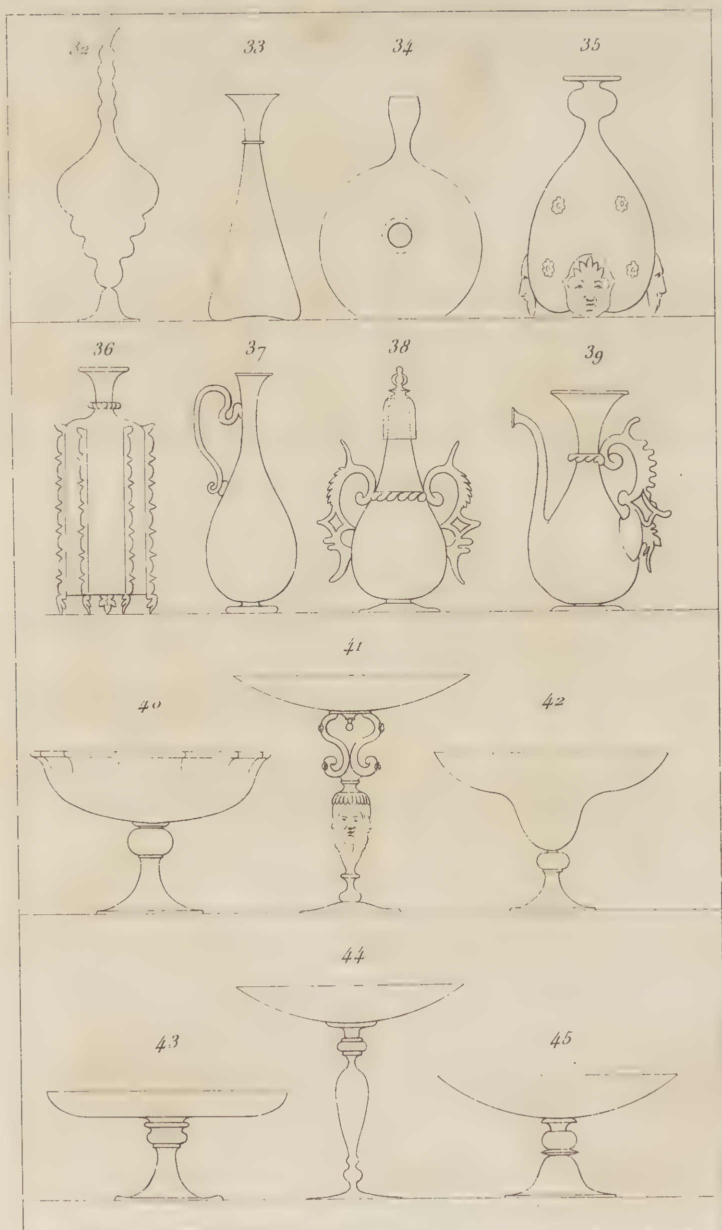


A.N.

Pl. II

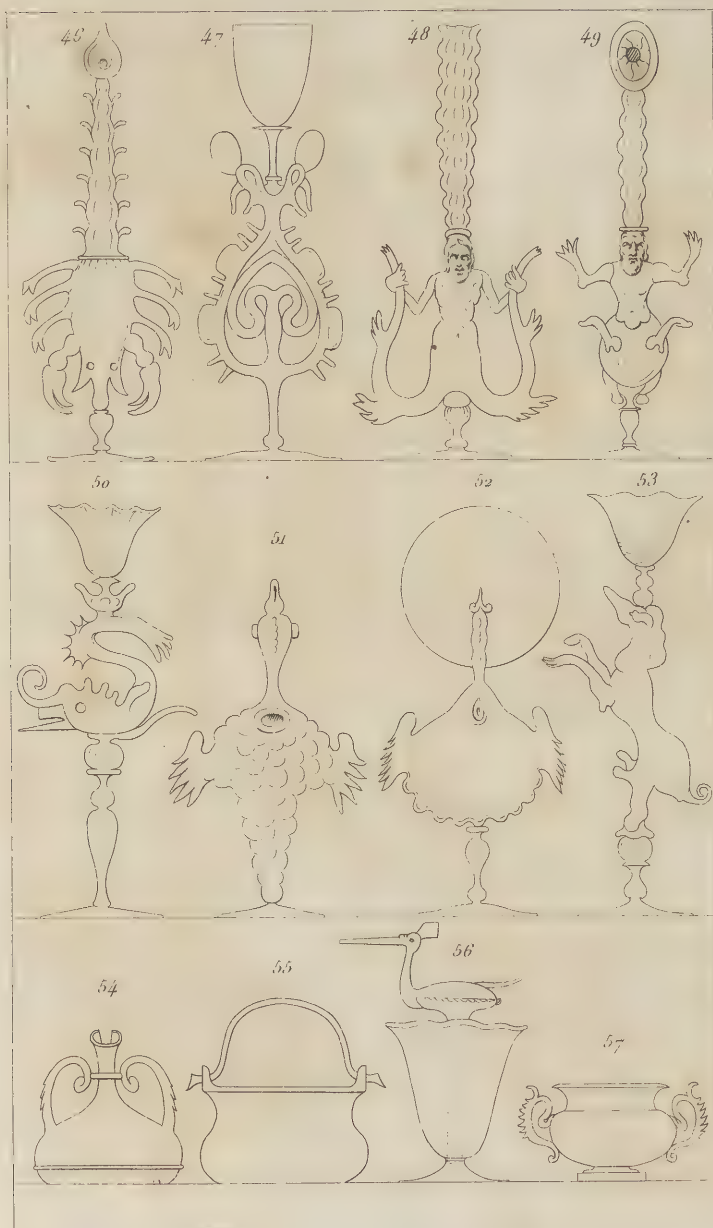


A.N.



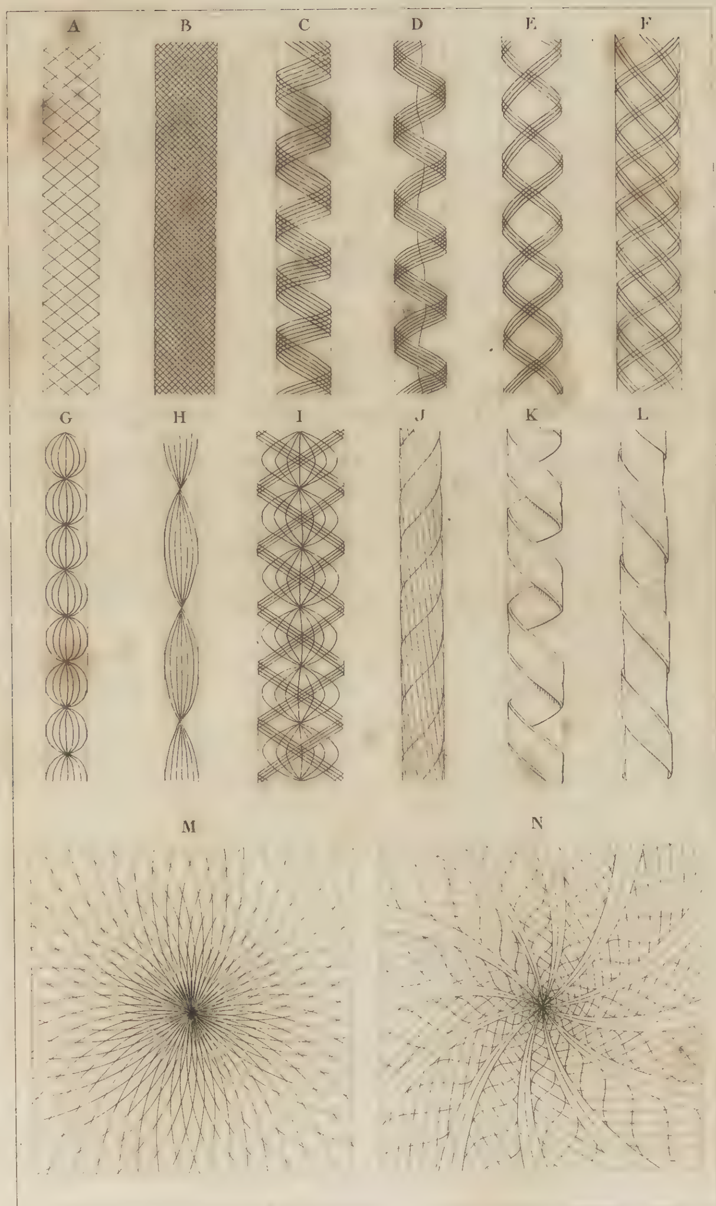
A.N.

Pl. IV

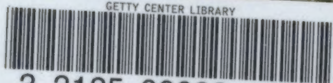


A.N

Pl. V.



A N


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00093 1655

